

Для разваг М. Рапісардзі характэрны пазітывісцкі аптымізм, які распаўсюджваецца і на стасункі паміж навукай і мастацтвам: «Навука, разважаючы і эксперыментуючы, суцяшаецца адкрыццём ісціны незалежна, фізічнага яна характару або звычайна; паэзія натхняецца гэтай ісцінай і ў мастацтве ўяўлення і ў пачуццях... прымушае нас адчуваць боль і радасць...

Зразуметыя падобным чынам навука і паэзія, далёкія ад таго, каб выштурхоўваць адна адну і каб узурпаваць уласныя абавязкі, узаемна дапаўняюцца і гарманізуюцца ў вялікай еднасці: паэзія робіцца навуковай, паколькі натхняецца адкрыццямі і ісцінамі навукі; навука, не зважаючы на дакладнасць свайго метаду, сама ў сабе высокапаэтычная, паколькі раскрывае пачуццям і фантазіі бясконцыя глыбіні быцця, прадбачачы ў сілу свайго метаду няспынны рух чалавечай думкі наперад па шляхах свабоды, справядлівасці і сусветнага братэрства людзей» [6]. Тэкст М. Рапісардзі сведчыць аб важным моманце ў развіцці італьянскай паэтычнай тэорыі – атаясамліванні паняццяў філасофскай паэзіі і навуковай, і, хоць аўтар ні разу не называе ў тэксце імя Р. Гіля, правамоцна дапусціць, што ён быў знаёмы з ідэямі французскага тэарэтыка, тым больш што менавіта французскай паэзіі М. Рапісардзі прысвяціў значную частку артыкула.

З тэксту М. Рапісардзі вынікае, па-першае, што для яго паэзія філасофская і паэзія навуковая тоесныя, па-другое, што на паэта ўскладаецца не толькі эстэтычная функцыя, але і гнасэалагічная. Тым не менш большасць сучасных даследчыкаў размяжоўваюць паняцці філасофскай і навуковай паэзіі, надаючы пры гэтым навуковай паэзіі больш вузкі, а філасофскай паэзіі адпаведна больш шырокі сэнс.

Безумоўна, вызначэнне меж філасофскай паэзіі як у італьянскай, так і ў сусветнай літаратуры вымагае далейшых даследаванняў, аднак на падставе праведзенага аналізу можна прыйсці да высновы, што пошукі філасофска-абагуленага сэнсу ў тэксце твора і яго выказванне літаратурна-мастацкімі сродкамі ў паэтычнай форме, узятыя ў якасці асноўных крытэрыяў, з'яўляюцца перспектыўным напрамкам для далейшага аналізу і распрацоўкі тэорыі дадзенага жанру.

У выніку М. Рапісардзі прыходзіць да высновы, што, верагодна, у больш ці менш далёкай будучыні гармонія паэтычных і філасофскіх здольнасцей будзе складаць сапраўдную арыгінальнасць і веліч паэта, а паэт, які быў і заўсёды будзе стваральнікам вобразаў і міфаў, будзе адначасова стваральнікам ідэй і пачуццяў, папярэднікам і апосталам цывілізацыі. Сам М. Рапісардзі спалучаў паэтычную творчасць з літаратуразнаўчымі даследаваннямі. Яго вершы на рэлігійную тэматыку пацвярджаюць імкненне аўтара да гарманізацыі філасофскага (навуковага) і паэтычнага (пачуццёвага) пачаткаў.

#### БІБЛІЯГРАФІЧНЫ СПІС

1. *Слувак Р.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985.
2. *La poesia filosofica*, a cura di Alessandro Costazza. Milano, 2007.
3. *Fantasia R., Tallini G.* Poesia e Rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo. Milano, 2004.
4. *Capuana L.* Gli «ismi» contemporanei. Catania, 1898.
5. *De Roberto F.* Leopardi. Milano, 1921.
6. *Rapisardi M.* La poesia filosofica // Wikisource [Electronic resource]. 2010. URL: [http://it.wikisource.org/wiki/La\\_poesia\\_filosofica](http://it.wikisource.org/wiki/La_poesia_filosofica) (date of access: 15.10.2014).

Паступіў у рэдакцыю 08.10.2015.

**Аксана Аляксееўна Данільчык** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта БДУ.

УДК 882.09-2

С. Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ

### ПАРАДОКСЫ КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XXI вв.

**Резюме.** Исследуется состояние современной русской драматургии и выявляются факты нарушения канона как на уровне художественной структуры, так и жанра. Особое внимание уделяется категории комического, модификации комедии. Отмечается специфика катарсиса, генетически восходящего к драмам А. Жарри и А. Арто, оказавших глубокое влияние на формирование определенной тенденции в современной драме, связанной с ее сатирической, комедийной, жанровой и видовой природой. В конце 1990-х гг. сатирическая комедия исчерпала себя как жанр. Злой смех, свойственный пьесам сатирического, памфлетного характера, стал активно проникать в драму. Подобная корреляция смешного и серьезного оказала влияние на жанровую структуру пьес, нарушая нормы традиционной комедии. Драма взяла на себя миссию комедии, используя и другие эстетические средства, не свойственные комическому. Об этом свидетельствует и модификация конфликта. Сатира растворилась в других жанрах, ее функцию взяли на себя драма, трагикомедия, мелодрама. Сатирическая комедия временно оказалась вытесненной. В центре внимания пьесы Л. Петрушевской, О. Богаева, С. Решетникова, М. Курочкина, И. Вырыпаева, В. Сигарева, Н. Ворожбит и др.

**Ключевые слова:** драматургия; жанр; конфликт; герой; комическое.

**Abstract.** The article examines the state of contemporary Russian drama. It reveals violations of canon at the level of artistic structure and genre. Particular attention is paid to the category of the comic and comedy modification. Specific features of catharsis genetically dating back to the dramas of A. Jarry and A. Artaud are discussed. These scholars contributed to the formation of this trend in modern drama which is associated with its satirical, comedy, genre and specific nature. At the end of the 1990s the satirical comedy exhausted itself as a genre. «Angry Laughter» characteristic of satirical, pamphleteering plays began to penetrate actively into the drama. This correlation of funny and serious has influenced the structure of plays, breaking the rules of traditional comedy. Drama took on the

mission of the comedy using other aesthetic means, not typical of the comic genre. Modification of the conflict provides a good evidence for this process. Satire dissolved in other genres its function being taken over by drama, tragicomedy, melodrama. Satirical comedy was temporarily displaced. In the focus of attention are the plays by L. Petrushevskaya, O. Bogaeva, S. Reshetnikova, M. Kurochkina, I. Vyrypaeva, V. Sigareva, N. Vorozhbit and others.

**Key words:** drama works; genre; conflict; hero; the comic.

В новейшей русской драматургии происходит нарушение канона как на уровне структурной организации пьесы, так и жанра. Наблюдается отход от традиционных норм, что проявилось в размытости жанров и смещении понятий «жанр» – «текст». И в то же время происходит обновление традиционных жанров (*социальная драма, документальная драма, монодрама*). В большей степени проявилась не только жанровая мутация, но и вытеснение одних моделей другими. Известно, что каждый значительный период в истории литературы отмечен новым содержанием жанров, перераспределением их роли в литературном процессе, художественными завоеваниями одних, угасанием или просто отходом на второй план других. Тревогу в этом плане вызывает сатирическая комедия. На современном этапе сложившаяся ситуация претерпевает парадоксальную трансформацию: «смеяться вроде бы можно, но смеяться сил никаких нет» [1]. Вот почему сегодня сатира оказалась в состоянии кризиса.

Уже в 1990-е г. сатирическая комедия фактически стала исчезать. Вышли отдельные пьесы («Непохмельная честность» (1993) Т. Дрозда, «Люди лучше, чем газеты» (1994) А. Балдина, «Эвтаназия по-русски» (1995) П. Румянцева, «Лузган» (1996) Л. Зорина, «Казино» (1997) А. Яхонтова), которые не стали знаковыми для этой жанровой разновидности. В перечисленных сатирических комедиях более активно проявилось *трагическое мироощущение*, отражающее жизнь социума в переломную эпоху. А. Балдин в комедии «Люди лучше, чем газеты», изображая современный мир, рисует малый апокалипсис, порожденный отсутствием в обществе света и добра. Близка этой комедии и пьеса А. Железцова «Аскольдова могилка». Ей свойственно не только контрастное соединение смешного и страшного, ирреального и реального, иррационального и разумного, но и смешение стилевых черт, присущих площадному балагану и театру жестокости, пародии и памфлету, сочетание ярмарочных стишков и прозы с ее причудливыми диалогами.

Комедия приобрела полифоничность, неся в себе не столько радость и веселье, сколько «трагикомическую грусть», что свидетельствовало об обновлении поэтики. Это дало основание говорить о тяготении комедии к трагикомедии. Комический герой вызывает сочувствие и заставляет не смеяться, а сопереживать. Обнаженная реальность зачастую подается не только в гротескном виде, но и в метафорически условном и во многом абсурдном.

Молодые драматурги стали активно искать новые пути комического отражения действительности, альтернативные нормативной эстетике социалистического реализма. Понятный всем язык искусства начинает распадаться. Происходит процесс поиска новых его средств, создающих свою систему понятий и ценностей. «Вторая реальность», творимая драматургами, оказалась специфической. Границы между драмой, комедией и трагедией становятся зыбкими и прозрачными. Наблюдается процесс не только жанрового синтеза (комедия тяготеет к драме, драма – к комедии, комедия – к трагикомедии), но и жанровой мутации (комедия выходит за пределы жанра и обретает не свойственные ей от природы качества смежных жанров). Поэтика подобных пьес отличается поиском новых средств и приемов, новых механизмов комедийности.

Особое значение в комедии приобрел и катарсис, понимаемый как аффект, возникающий в результате столкновения противоречий. Катартическая реакция, базирующаяся на эстетике комического безобразного, предполагает двойственное восприятие образа, аккумулирующего в себе столкновение эмоций, дисгармонию, ужас и отвращение ради преодоления внутреннего диссонанса. Подобный катарсис генетически восходит к драмам А. Жарри и А. Арто, оказавших глубокое влияние на формирование определенной тенденции в современной драме, связанной с ее сатирической, комедийной, жанровой и видовой природой. Нереалистическая драма, отрицающая мимесис, но не исключая катарсис, становится немиметической, и эта тенденция в сочетании с ее комедийной ипостасью формирует определенную тенденцию в развитии современной драмы. Особенность в том, что драматическое действие начинает проявляться через деструкцию и профанацию действительности и благодаря этому приобретает комическую характеристику. Комическое, как видовое отличие такой драмы, не исключает контаминации с трагическим. Речь идет не о жанре трагикомедии, а о сосуществовании в драматическом произведении двух начал на основе равновесия, исключаящего трагикомический синтез. При этом трагикомедия как жанр начинает отодвигаться на периферию, «умирает за ненужностью» [2, с. 216]. Молодые драматурги стали опираться на традицию жестокого смеха. Идея театра жестокости, выдвинутая А. Арто, была взята ими на вооружение. Использование гротеска, пародии, приема травестирования усилило 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, «Титий безупречный» М. Курочкина и др. Мир как казарма, жизнь, избитая и измотанная, – лишь

маска драматургов, за которой скрывается равнодушное лицо автора. Пьесы смешны и ужасны одновременно. В их трагифарсовой палитре этот синтез (смешного и ужасного) заменяет функцию сатиры. 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 и взаимосвязь комического с другими категориями (трагическим, драматическим). Сатира стала растворяться в других жанрах – драме, трагикомедии, фарсе, трагифарсе, даже в мелодраме. В конце 1990-х гг. сатирическая комедия исчерпала себя как жанр. Так утвердилась ситуация: смеяться вроде бы можно, да сил никаких нет. При этом в конце XX в. корреляция трагического и комического проявила себя парадоксально. С одной стороны, трагическое ушло в подтекст, с другой – трансформировалось, утратив классическое значение. Категория трагического не только аккумулировалась в ярко выраженное зло, но нивелировалась с добром. Так произошло в пьесе Н. Ворожбит «Зернохранилище», сумевшей ввести в трагедию лубочное комическое начало.

«Злой смех», свойственный пьесам сатирического, памфлетного характера, стал активно проникать в драму. Объяснить эту мысль хотелось бы на примере пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин» (2007). Корреляция комического и драматического в ней приводит к тому, что комическое уходит в подтекст. Драма жизни становится грустной комедией. Неслучайно драматург С. Решетников в жанровом подзаголовке пьесы написал: «Комедия, как моя жизнь, со всеми орфографическими и прочими ошибками». 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. Ирония автора, выраженная уже в названии пьесы, носит ярко выраженный оценочный характер и экстраполирована на реалии нашей действительности.

Отметим и еще один факт. В парадигме «сатира – юмор – ирония» в большей степени начала преобладать *ирония*, которая, как известно, проявляется тогда, когда рушатся устойчивые представления об отношении личности к миру, что наблюдалось в социокультурной ситуации постсоветского периода. Ироническое восприятие действительности явилось закономерным. Интенции иронического модуса в русской драматургии обозначили себя еще у драматургов «новой волны», в частности в комедиях Л. Петрушевской «Три девушки в голубом», а также В. Аксенова «Цапля». В пьесах этих драматургов смешное вступило в интерактивную связь с серьезным, определив чувство горечи и тревоги, продиктованное проблемами современной жизни (неустроенность быта, нравственная девальвация). Подобная корреляция смешного и серьезного оказала влияние на жанровую структуру их пьес, нарушая нормы традиционной комедии. Комедийная ситуация в них достигалась не через противоречие и несовместимость, а через иронию, которая определила специфику пьес.

Активный импульс иронии проявился и в постмодернистских пьесах («Мужская зона» Л. Петрушевской, «Облом off» М. Угарова, «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О. Богаева и др.), где ирония явилась ключевым приемом. Способность иронического сознания увидеть противоречие в его диалектическом единстве позволила драматургам совместить в комедийном действии пьесы комическое и трагическое, высокое и низкое, реальное и фантастическое. Суть в том, что негативные явления постсоветской действительности стали объектом не столько комедии, сколько драмы («Культурный слой» братьев Дурненковых, «Кислород» И. Вырыпаева, «Дзюдо» М. Дурненкова, «Титий безупречный» М. Курочкина и др.), изобилующей насилием и жестокостью. Смеховой аспект этих пьес опирается на традицию безжалостного смеха. Комедийный пароксизм выстроен на смехотворной сущности человека, трагической в своей основе.

Пограничное состояние человека, его экзистенциальный выбор, страшная безысходность, контраст черного (невыносимая жизнь) и светлого (будущее после смерти) – все это придает пьесам эсхатологический характер. Драматурги философски осмысливают деструктивную реальность, гиперболизируя ее, что усиливает эффект шокового воздействия. Так, в пьесе братьев Пресняковых «Изображая жертву» жестокий мир подается натуралистично, пронизан авторской иронией, комизмом фарсового характера.

Основным структурообразующим элементом этой пьесы является оппозиция двух миров – темного и светлого с характерными для них символами Добра и Зла. Глубокое философское содержание отражает рефлексию переживаний современного общества, в котором зло, абсурд, бессмысленная жестокость стали закономерностью. Отсюда эсхатологический взгляд на «больной» мир, стоящий на грани апокалипсиса, в котором происходит распад. Как следствие, в пьесах доминирует растерянность, причем безнадежная. Данные пьесы не дают ответов на вопросы, а лишь будоражат умы. Драматурги отражают катастрофическое сознание современного общества. Позитивных сторон жизни социума они не показывают, так как не ставят перед собой этой цели.

В художественном пространстве постсоветских пьес ослабевает противостояние человека миру. Критика отмечает, что ментальность героев современной «новой драмы» катастрофична, как и окружающая

действительность (М. Липовецкий, Т. Журчева, И. Болотян). В их сознании нет ничего, чтобы могло этому страшному миру противостоять. Исчезает человек как мера всех вещей. Речь идет о пьесах В. Сигарева «Пластилин», «Агасфер», Ю. Клавдиева «Собиратель пуль», М. Дурненкова «Mutter» и др. Мир, в котором человек не противопоставит 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 жестокого смеха – боль. Драма взяла на себя миссию комедии, используя и другие эстетические средства, не свойственные комическому. Об этом свидетельствует и модификация конфликта. На сюжетном уровне он стерт, на уровне подтекста выражен по линии «автор – изображаемое», что присуще сатирической комедии. Такое нарушение устоявшегося канона утвердило мнение об исчезновении конфликта в пьесах «новой драмы».

Два типа конфликта, предложенные В. Хализевым (разрешимые и неразрешимые), утвердились в практике русской драматургии XX в. Неразрешимые конфликты, т. е. субстанциальные, «отмеченные противоречивым состоянием жизни» [3, с. 33], основывались на экзистенциальной ситуации, в которой человек и мир противостояли друг другу. Герои современной «новой драмы», как уже говорилось, не противопоставят миру, поэтому, по мнению О. Журчевой, конфликт «нерешаемый», он «симулятивен» [4, с. 25]. Е. Богатырева называет его «иллюзорным» [5, 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. С нашей точки зрения, в новейшей драматургии конфликт не исчез, он меняет свой вектор, диктуемый «катастрофическим сознанием общества» (М. Липовецкий) и «кризисом идентичности» (И. Болотян). Идентичность героя повлекла за собой и споры относительно модификации конфликта. Так, например, И. Болотян в новейшей драме выделяет четыре типа идентичности героя и четыре типа конфликта [6, с. 99]. Фактически конфликт находит новую форму, в нем противостояние заменяется бездействием героя, что было присуще и предшествующей «новой драме». 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.

Как видим, модификация комического в новейшей русской драматургии очевидна: сатира растворилась в других жанрах, ее функцию взяли на себя драма, трагифарс, трагикомедия, мелодрама. Сатирическая комедия временно оказалась вытесненной. Этот процесс начался еще в 1990-е гг., когда «комедия стала грустнеть», и завершился в 2000-е гг., когда сатирическая комедия фактически исчезла. Будем ждать ее появления и надеяться, что она вновь займет свое достойное место.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аверинцев С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. М., 1993. С. 341–342.
2. *Журчева Т.* Жанровые искания в новейшей драматургии: конец трагикомедии (постановка проблемы) // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков : сб. науч. ст. : в 2 ч. / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. Минск, 2010. Ч. 2. С. 216–222.
3. *Хализев В.* Драма как род литературы. М., 1986.
4. *Журчева О.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 18–27.
5. *Богатырева Е.* Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте «новая драма» // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 34–42.
6. *Болотян И.* Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 98–107.

Поступила в редакцию 21.09.2015.

**Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы БГУ.

УДК 821.161.1.09«19/20»-3

И. С. СКОРОПАНОВА

### КРУПНЫЕ ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.

**Резюме.** Обозначена тенденция к жанровому укрупнению современной русской прозы, в том числе все более широкому распространению следующих жанровых форм: циклов романов, а также романов, повестей, рассказов; сериалов; масштабных проектов, что объясняется как потребностью осмыслить глобальные проблемы переломной эпохи, так и воздействием теле-сериалов и интернета, известным сближением жанровых характеристик серьезной и массовой литературы, чтобы не потерять читателей. Делается вывод о наблюдающемся изменении самого типа художественного мышления, когда все, написанное писателем, рассматривается им как единый авторский макротекст, представленный в децентрированном выражении.

**Ключевые слова:** крупные жанровые формы; диалоги; трилоги; многотомные романы; циклы романов; циклы романов, повестей, рассказов; сериалы; проекты; авторские макротексты.