

УДК 821.161.1-2(092)

Л. С. Кислова

## ФУНКЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ДРАМАТУРГИИ О. БОГАЕВА

В статье анализируется творчество Олега Богаева – драматурга уральской школы «новой драмы». В его пьесах выявляется позитивная энергия комического, противостоящая эстетике отчуждения, характерной для «новой драмы» рубежа XX–XXI вв.

**Ключевые слова:** *комическое, «новая драма», «театр абсурда», «театр жестокости», конфликт, персонаж, алогизм.*

Творчество Олега Богаева безусловно вписывается в депрессивный контекст современной драматургии Урала, однако при этом пьесы О. Богаева («Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера», «Тридцать три счастья», «Великая китайская стена», «Страшный суП, или Продолжение преследует», «Тайное общество велосипедистов», «Dawn-way. Дорога вниз без остановок», «Ад Станиславского» и др.) выделяются в художественном пространстве уральской «новой драмы». Е. Четина отмечает, что абсолютная «роковая предопределенность безрадостного существования в пространстве Города определяет сюжетные схемы и в произведениях представителей «екатеринбургской драматургической школы». Пьесы молодых авторов (преимущественно уроженцев «малых городов» Уральского региона) представляют широкий спектр социально-депрессивных жизненных историй... В наибольшей степени здесь востребована жанровая модель «новой социальной пьесы», которую можно охарактеризовать как «драму отчуждения», отражающую картину распада нравственных ценностей и разрушения мира» [1, с. 87]. М. Липовецкий усматривает в драматургии О. Богаева тенденции гипернатурализма и утверждает, что его герои «озадачены не столько удручающими обстоятельствами существования» [2, с. 250], сколько своим неадекватным восприятием происходящего. «Растерянность» героев О. Богаева определяет полное отсутствие логики в их поведении, случайность поступков, спонтанность решений: «Эти персонажи не знают себя, не знают, как и почему они оказались в данной ситуации, они не понимают логику собственного существования, они остаются «чужими», даже если провели в этой среде всю свою жизнь» [2, с. 250]. Однако, в отличие от героев большинства текстов «новой драмы», персонажи О. Богаева не пытаются немедленно подтвердить свое индивидуальное бытие, кризис идентичности ощущают скорее подсознательно, а значит, и не стремятся его преодолеть. Только нетипичные, неадекватные ситуации, в которых оказываются герои, позволяют им осознать драматизм собственного существования.

В пьесах О. Богаева «Страшный суП, или Продолжение преследует» и «Тайное общество велоси-

педистов» герои в разгар экстремальных событий, таинственных происшествий, устав от напряжения, готовы смириться со своей безрадостной жизнью. Глаша, героиня трагикомедии «Страшный суП...», обреченно констатирует: «А что нам остается делать?! Надо жить. Сегодня выходной. Мне надо ваще закончить, а ты газету читай...» [3, с. 46]. Иллюзия конца света воплощается в пьесе О. Богаева и на уровне жанра: веселая комедия превращается в фарс, а затем и в трагедию. «Вечный двигатель» Кондрат Филиппович, бесконечно возвращающийся в квартиру супругов Глаши и Феди, претендует на статус комедийного персонажа, а его повторяющиеся явления напоминают веселый розыгрыш. Однако когда героям открывается страшная правда, образ удалого соседа приобретает зловещий оттенок. Апокалипсис в пьесе Богаева – это непрерывное повторение одной и той же ситуации. Время остановилось, нет движения вперед, в мире наступила великая пауза: «*Потерпевший*. ...Тот же ветер, воздух, вода, такое же солнце. Но ветер летает по кругу, и одна и та же вода гудит в водосточной трубе, одни и те же лица плывут на эскалаторе, одни и те же мысли, слова и желанья. По кругу, по кругу, по кругу.

Время покинуло Землю и вернулось обратно – домой в Космос. Все население Земли как заело: один продолжает мылить себя в бане, другой – щуриться в телескоп, третий рожает, четвертый – все умирает» [3, с. 50].

Кукушка в часах, символ вечности и знак абсолютного семейного счастья и уюта, в пьесе О. Богаева – Глашатай Страшного суда. Стрелка часов не может преодолеть число 12, и только сами люди способны изменить ситуацию и предотвратить возможную катастрофу: «Остался последний шанс – если кукушка не запоет, если эта стрелка не справится с цифрой двенадцать, то Человечество ждет мгновенная гибель» [3, с. 53]. Герои пьесы призваны уговорить кукушку вернуться к своему основному занятию, убедив Великого Повара, отказаться от идеи Великого Супа. И лишь в минуту испытания они вдруг начинают ощущать всю привлекательность своей, казалось бы, скучной, обыденной жизни («детского наивного праздника»), признают ценность своего маленького скромного мира: «*Федя*.

...Жизнь только налаживается... Обоим подняли зарплату... Резко повысили в должности... Мы имеем планов большую кучу... Что ж такое (*Кричит*)... У меня послезавтра получка!..» [3, с. 53].

Таким образом, действующие лица трагикомедии О. Богаева тоскуют по утраченной убогой гармонии, не замечаемым прежде первичным ценностям жизни и стремятся не столько остаться в живых, сколько вернуться к своей неяркой повседневности, безрадостной и далекой от совершенства. По мысли Е. Сальниковой: «Сверхиндивидуально, с уникальным темпераментом, подчеркнуто личностно герои выражают свою любовь к жизни вообще, во всех ее формах и проявлениях, в том числе иллюзорных, безличных, на грани галлюцинаций и бреда. Все это как бы уравнивается в правах с проявлениями жизни, традиционно оценивающимися как нормальные. Пусть жизнь будет любой, какой угодно, лишь бы она продолжалась. Пусть душа человека переселяется в муху – это не трагедия. Хуже, если душа умрет или не найдет, в кого вселиться» [4, с. 172–173].

Для демонстрации ситуации конца света драматург прибегает к приемам «театра абсурда»: алогизму, пространственно-временной относительности, нарушению принципов детерминизма, общей памяти, тождества. В пьесах О. Богаева представлены удивительные, парадоксальные ситуации, часто отсутствует внутренняя мотивация поступков героев: человек превращается в арбуз, милиционер находит в своем сапоге килограммы гвоздей, последняя выкуренная папироса вновь и вновь оказывается в пачке, куда-то исчезают деньги, приносимые Кондратом Филипповичем, бригада «скорой помощи» возвращается в одно и то же место, бельевая веревка бесконечно разматывается, петли самораспускаются, а в финале появляется Архангел Гавриил в образе Неизвестного»: «Глаша. ... “Я Глаша такая-то, на Учете не стояла, но своими глазами видела, как одни и те же боты сторали семьдесят раз”. Еще скажи про самолет, который повис в небе как приклеенный, про воду, которая льется с пола обратно в кран... А еще вот эта спичка, гляди, – зажигается семьдесят первый раз! ...Часы стучат, но стрелки не бегут. И петли распускаются» [3, с. 46–47]. Действие в трагикомедии О. Богаева развивается по особым законам, и любое последующее событие предугадать достаточно сложно (возможно лишь с уверенностью подтвердить новое появление «разбившегося» на мотоцикле Кондрата Филипповича). Таким образом, в пьесе сохраняется лишь «детерминизм», свойственный «театру абсурда».

Кольцевая композиция в трагикомедии О. Богаева выстраивается за счет повторения одних и тех же ситуаций, деталей, подробностей, дублирования диалогов, сюжетных ходов, пространственных и временных характеристик.

Происходящее в трагикомедии «Страшный суП, или Продолжение преследует» оказывается на самом деле репетицией одной гениальной, но бесконечной пьесы. Многолетние репетиции позволили актерам сродниться со своими персонажами. Артисты так же, как и их герои, тягостятся обыденной жизнью и мечтают о переменах. Лазарь Яковлевич, играющий Кондрата Филипповича, во время прогона спектакля притворяется умершим, и привычное существование труппы на сцене завершается: скрывается режиссер Бонифаций, актеры вынуждены покинуть любимые подмостки, бесконечная репетиция останавливается, как замирает и размеренная жизнь супругов Феди и Глаши. Наступает «конец света», и театр пустеет. «Олег Богаев... нарочито сталкивает в своих пьесах заурядность жизненного пространства, изначальных ситуаций и мощную феерию их неожиданного развертывания со все большим погружением героев в новую систему координат, проникновение в новые принципы бытия» [4, с. 172].

В комедии «Тайное общество велосипедистов» абсурд ситуации глобализируется. Беременность всех членов семейства, включая отца, бабушку и дедушку, и рождение странного существа – явления не просто абсурдные, а шокирующие: «Слышно, как задвигался в коляске новорожденный; откинулось одеялко, вылезает новорожденный младенец: вместо глаз – чупа-чупсы, вместо рук – шоколадки, экран – вместо туловища, и пивные бутылки вместо ног.

Существо тяжело падает на пол, рычит, ползет и ищет маму» [5, с. 35].

Гротескное положение героев комедии О. Богаева обнаруживает абсолютное одиночество человека в мире жестких пиаровских конструкций и власти рекламы. Конец света в пьесе не связан с традиционными архетипическими характеристиками, он явлен как наступление и господство массовой культуры, пропагандирующей специфические ценности. Разрушение традиционных культурных приоритетов, подмена категорий нравственности новыми постулатами и создание абсолютно алогичного, бессмысленного, абсурдного культурного слоя способствуют наступлению Апокалипсиса Нового времени:

«Земля быстро вращается.

Кружатся флаги, памперсы, чипсы, колготки, автомобили, йогурты и с ними человеческие головы; все быстрее и быстрее.

*Огромный глобус лежит в товарном вагоне, поезд мчится на старых велосипедных колесах»* [5, с. 34].

В текстах современных драматургов конец света наступает именно потому, что люди не слышат друг друга, они отворачиваются друг от друга, предпочитая общаться с виртуальными собеседни-

ками, хранить верность виртуальным возлюбленным, дорожить виртуальными друзьями. В пьесе О. Богаева «Страшный суП, или Продолжение преследует» Неизвестный говорит о причинах произошедшего: «Что делать... Земля давно потеряла рассудок и вышла из равновесия. Всеобщая тупость, глупость, грубость, невежество, хамство... А вокруг – поголовная растрата! Дальше так продолжаться не может» [3, с. 53].

Эстетические принципы «театра жестокости» существуют в «новой драме» в сочетании с художественными принципами, наследованными у драматургии «новой волны». Мир людей находится на грани глобальной катастрофы, человечество «балансирует» у края пропасти и спасти его от неминуемой гибели смогут лишь милосердие и покаяние. В пьесе О. Богаева «Страшный суП, или Продолжение преследует» Неизвестный (Архангел Гавриил) предлагает героям покаяться, однако персонажи трагикомедии полагают, что каяться им не в чем. Кукушку упрощают, уговаривают, обольщают, от нее требуют спасти мир, однако раскаяться никто не спешит.

Фабула пьесы «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» достаточно проста: поздним вечером под проливным дождем на дороге лежит ангел, тестируя проезжающих на человеческую состоятельность. По шоссе на автомобилях перемещаются абсолютно разные, но при этом традиционные персонажи: любовник и любовница, два коротко стриженных человека в униформе заключенных (Безносый и Безухий), милиционеры (Носатый и Ушастый), депутат и его телохранитель, жених и невеста, муж и жена, сотрудники похоронной службы, священник и мулла, водитель и экспедитор, слепой и слепая, врач и медсестра, режиссер и композитор, старик и старуха. Таким образом, состав экзаменуемых не просто пестрый, но и характерный для отечественного корпуса массовых текстов. Тест не проходит никто, в финале на авансцене появляются Бог и Дьявол (Светлые и Темные сходятся на ночной, мокрой от дождя дороге): «Дьявол. Полагаю, на этом мы кончим нашу комедию? (Смотрит на ангела.) Лично мне было забавно. Что касается вас, вы опять проиграли... Никто не спас вашего ангела. Я был прав! ...А скажите, как люди милы, наивны! Едут куда-то, спешат... А там, вон за тем поворотом дороги, их всех ожидает сюрприз... Они и не знают, что там – пропасть, обрыв... Если падаешь вниз, то окончательно. У падения нет остановок! Давайте спустимся вниз и как следует разглядим эти падшие души...» [6, с. 157–158].

Встреча с ангелом, происходящая на темном пустом шоссе под дождем, чрезвычайно кинематографична: время и место имеют сакральное значение. За исключением сбежавших уголовников, милицио-

неров и депутата с охранником, каждая пара готова помочь пострадавшему, но постепенно доводы рассудка побеждают, и ангел остается лежать на прежнем месте. Таким образом, в тексте объективированы мотивы вины и покаяния. Показателен и сам образ жертвы: ангел окровавлен, он с трудом бредет по сплошной разделительной полосе, крылья за его спиной висят, как увядшие тряпки. «Священник. Наши ангелы – светловолосые. А этот брюнет!

Мулла. Он лысый, заметьте.

Священник. ...И к тому же, наши ангелы – как юноши с крыльями... А этому приблизительно со роковник. (Пауза.) Ваш. Точно – ваш, уважаемый.

Мулла. Не надо... Наши ангелы – тоже как юноши!.. И у них тоже два, а то и три, и четыре огромных, мощных крыла! (Пауза.) А у этого крылья какие-то вовсе... как тряпки...» [6, с. 143]. Ангел не соответствует каноническим представлениям, он выглядит совершенно непрезентабельно и скорее напоминает бездомного, случайно оказавшегося ночью на шоссе. Сравнение ангела с бездомным, таким образом, становится знаковым. Ангел – чучело, кукла для экспериментов, практически боксерская груша, он впитывает все сомнения и муки людей, находящихся, возможно, перед главным в своей жизни выбором.

Несколько локальных конфликтов, вписанных в единый глобальный конфликт, – прием, распространенный в современной отечественной драматургии. Встреча с жертвой провоцирует в каждой паре новый конфликт. Диалог начинается как банальная перепалка, но плавно перетекает в спор о вечном. Осмысление действительности рождает и особый тип поведения, не имеющий ничего общего с поведением человека, переехавшего кого-то на ночном шоссе. Герои продолжают рефлексировать и не стремятся совершить гуманный поступок.

В пьесе выделяется особый интертекстуальный пласт, поскольку текст построен как пародийный коллаж, состоящий из классических сюжетов. Действие пьесы О. Богаева динамично, герои находятся в постоянном движении. В ремарках английские топонимы создают особый языковой контраст.

Хронотоп дороги является ключевым в пьесе. *Дорога жизни* плавно переходит в другую ипостась – *дорогу после жизни*. Героям предлагается выбор пути: «Хай-вэй – скоростная дорога. Фри-вэй – дорога без перекрестков. Саб-вэй – подземная дорога. Даун-вэй – дорога вниз. Dawn-way – англ., дорога вниз» [6, с. 122]. Персонажи выбирают дорогу вниз, в пропасть, в ад. Таким образом, мысль о том, что тот или иной выбор делает сам человек, становится ключевой. По классификации, разработанной И. Болотян, одним из типов конфликта в «новой драме» является «конфликт с Другим как “чужим”» [7, с. 104]. При этом «в качестве

“чужого” выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум» [7, с. 104]. И хотя персонажи пьесы О. Богаева не понимают, что имеют дело с Богом и Дьяволом, а значит, «разоблачение» сакрального через глумление над вечными ценностями происходит скорее произвольно, случайно (исключение составляют священник и мулла), сам выбор пути героями представляется не просто ошибочным, а подчеркнуто безбожным. Но такого рода антисакрализация, основанная не на убеждении, а на страхе, и является особенно опасной. Финал пьесы между тем скорее оптимистичен, нежели безнадежен, поскольку у людей по-прежнему остается шанс поступить гуманно.

Особая иерархическая система действующих лиц в пьесе фиксирует движение от сиюминутного к вечному: от любовников к старикам, прожившим в браке пятьдесят лет. Пара глухих стариков пародирует традиционный архетипический дуэт мудрых старика и старухи. Промежуточные пары: молодожены, похоронщики, водитель и экспедитор, мулла и священник, депутат и телохранитель, суррогатная мать и заказчица – герои, типичные для современной России. Они символизируют особую реальность, пронизанную энергией разрушения. Пара – слепая с псевдомладенцем и слепой за рулем – апофеоз абсолютного абсурда, концентрация парадоксов, существующих в российской действительности на стыке эпох и социальных конструкций. Абсолютное разрушение критериев рационального характерно для «новой драмы» рубежа XX–XXI вв., в эстетике которой слепой за рулем – персонаж достаточно типичный.

Старуха – единственная, с кем ангел пытается разговаривать, он хочет сказать ей что-то очень важное, но не может говорить, а старуха, в свою очередь, не в состоянии его услышать: «Старуха. Я с детства мечтала увидеть ангела... Мне мама еще говорила: увидишь ангела – вечное счастье придет... Вот, всю жизнь прожила, все думала, что это за вечное счастье, и вот в старости вижу... Ангел... Гляди, как нам повезло! Ангел! Сам ангел явился...» [6, с. 154]. Таким образом, в пьесе возникают мотивы глухоты и немоты: герои не слышат друг друга, не способны сказать друг другу что-то главное, предупредить друг друга об опасности, а значит, все, что их ждет впереди, останется вечной загадкой. «Дьявол. Вы до сих пор уверены, что среди них найдется хоть один человек???

Картина шестнадцатая

*Ангел лежит на дороге.*

*Приближается новый, очередной автомобиль.*

*Занавес»* [6, с. 158].

Характерной чертой драматургии О. Богаева становится юмор: пьеса «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» наполнена смешными ситуациями,

забавными совпадениями, остроумными репризами, но при этом для нее характерен острый драматизм. Оказавшись в критической ситуации, каждый герой неизбежно демонстрирует свою истинную сущность. Смех в пьесе обладает амбивалентной природой: с одной стороны, с помощью комического демонстрируется неприглядная сущность героев, с другой же – комическое способствует пробуждению их сознания.

«Смех – явление, выходящее за рамки этики. Комическое – эстетический феномен. И если уж красота может быть злой, демонической, то что говорить о смехе, для которого дисгармония – питательная среда. Смех может быть моральным, а может быть и аморальным фактором. Он не лежит “по ту сторону добра и зла”, потому что все, что “там” лежит, связано в конечном счете со злом. Смех может быть добром, а может быть и злом, и выражением зла, смотря что под ним иметь в виду» [8, с. 96].

На самом деле пьеса «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» – пьеса об угрозе конца света, как и другие тексты О. Богаева, поскольку разрушение традиционных культурных приоритетов, подмена категорий нравственности новыми постулатами способствуют образованию абсолютно алогичного, бессмысленного, абсурдного бытийного пространства. Таким образом, в пьесе Олега Богаева «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» отчетливо объективирован мотив катастрофы: «В российском обществе 1990-х, как показали социологи, сложилось катастрофическое сознание, в котором наше общество продолжает пребывать и по сей день» [9, с. 301]. Русская «новая драма» рубежа XX–XXI вв. обнажает многочисленные болевые точки, существующие в современном обществе. Катастрофическое сознание в новейших пьесах атрибутируется за счет дублирования трагических ситуаций и, соответственно, восприятия сложившейся картины мира героями, постоянно пребывающими в состоянии глубокой душевной анемии и сильнейшего конфликта с окружающей действительностью. «В сегодняшней моде – жестокие, депрессивные, преувеличенно тяжкие пьесы, уходящие корнями в отрицание мира; пьесы скорее о мучителях, чем о мучениках» [2, с. 249]. Персонажи О. Богаева – мучители и мученики одновременно – неизменно находятся в состоянии необъяснимого внутреннего дискомфорта. Трагикомический финал в пьесе «Dawn-way. Дорога вниз без остановок» остается открытым, а значит, по-прежнему неизвестен исход сакрального эксперимента, длящегося две тысячи лет.

Между тем жизнь продолжается: старуха забывает самое главное, у суррогатной матери начинаются схватки, жених и невеста клянутся друг другу в вечной любви, мулла и священник спешат на

конференцию, композитор находит тему счастья – герои торопятся покинуть место происшествия, и, следовательно, эксперимент не завершен. Говоря о «новой драме» рубежа XX–XXI вв., О. Михайлова отмечает, что «драматургия дошла до конца по дороге безнадежности и стала искать тропинку надежды» [10, с. 39]. Таким образом, комическое, фрагментарно присутствующее в новейших пьесах, призвано создавать иллюзию надежды на лучшее в сознании читателя/зрителя.

«Смех не является безусловно позитивной ценностью, потому что смех бывает разный (от улыбки ребенка до демонического хохота – это все смех), и поэтому он требует в этическом плане дифференцированного отношения. А сам по себе смех как психо-

физиологическое движение есть средство энергетической разрядки тела, психики от напряжения, от полноты жизни, чувств, эмоций, такое же, как плач» [8, с. 96]. Комическое как ключевой художественный прием в драматургии О. Богаева обладает особой позитивной энергетикой: смех создает игровую, карнавальную атмосферу и в то же время становится эмоциональным выплеском, энергетическим импульсом, за которым следует катарсис. Драматургия Олега Богаева занимает свою, отдельную нишу в контексте русской «новой драмы» рубежа XX–XXI вв., поскольку комическое в его пьесах позволяет сохранить жизненный потенциал, выводит если не героев, то читателей/зрителей [11, с. 70] за пределы отчаяния, за границы тотальной безысходности.

### Список литературы

1. Четина Е. «Новая драма» 2000-х годов: проблемы и стратегии развития // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта: мат-лы науч.-практ. семинара, 12–13 апреля 2008 г., Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. Самара: Универс групп, 2009. 108 с.
2. Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 244–278.
3. Богаев О. Страшный суп, или Продолжение преследует // Современная драматургия. 2000. № 4. С. 27–58.
4. Сальникова Е. Возвращение к реальности // Современная драматургия. 1997. № 4. С. 167–176.
5. Богаев О. Тайное общество велосипедистов // Транзит: пьесы молодых уральских драматургов / сост. Коляда Н. В. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2004. С. 5–35.
6. Богаев О. Dawn-way. Дорога вниз без остановок // За линией: пьесы уральских авторов. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2008. С. 121–158.
7. Болотян И. М. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта: мат-лы науч.-практ. семинара, 12–13 апреля 2008 г., Тольятти / сост. и отв. ред. Т. В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. Самара: Универс групп, 2009. 108 с.
8. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М.: Едиториал УРСС, 2003. 320 с.
9. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах – философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3). С. 279–302.
10. Михайлова О. И. Другие пьесы // Театральная пьеса. Создание и бытование: доклады Седьмых научных чтений «Театральная книга между прошлым и будущим» / сост. А. А. Колганова. М.: Российская государственная библиотека по искусству, 2008.
11. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. Вып. 6 (22). С. 65–72.

Кислова Л. С., кандидат филологических наук, доцент.

**Тюменский государственный университет.**

Ул. Семакова, 10, г. Тюмень, Тюменская область, Россия, 625003.

E-mail: lorkis05@mail.ru

Материал поступил в редакцию 16.02.2011.

*L. S. Kislova*

### FUNCTIONS OF COMIC ISSUES IN THE WORKS BY OLEG BOGAEV

The article deals with the works by Oleg Bogaev, who represents the “new writing” as a modern way in Ural drama. In his plays there is a specific positive energy of the comic approach, which is opposed to the esthetics of estrangement, that is typical of the “new writing” at the turn of the century.

**Key words:** *comic approach, new drama, theatre of the absurd, theatre of the cruelty, character, conflict, alogism.*

**Tyumen State University.**

Ul. Semakova, 10, Tyumen, Tyumen region, Russia, 625003.

E-mail: lorkis05@mail.ru