

ТВОРЧАСЦЬ СЛАВАМІРА МРОЖАКА І БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ КАНЦА ХХ СТ.: ТЫПАЛАГІЧНЫЯ СЫХОДЖАННІ ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ

Адной з важнейшых мастацкіх дамінант у ХХ ст. становіцца абсурд, які рэалізуецца праз усе ўзроўні сэнсавай структуры твора. Праз гэтым першасным з'яўляецца вобраз, створаны як *redictio ad absurdum* пэўнай ідэі або як пэўная рэальнасць, выведзеная за межы здаровага сэнсу.

Асобую папулярнасць драма абсурду набыла ў Польшчы і Чэхаславакіі, дзе захоўваліся пэўныя дэмакратычныя традыцыі і не губляліся сувязі з эмігранцкімі коламі. Адным з першых польскіх драматургаў шырока пачаў выкарыстоўваць падобную стратэгію ў сваёй творчасці Славамір Мрожак, які шмат запазычыў і творча перапрацаваў як з нацыянальных традыцый польскай літаратуры (напрыклад, гратэскавых п'ес Станіслава Ігнацы Віткевіча (Віткацы)¹), так і з заходнеўрапейскага постмодэрнісцкага мастацтва (у першую чаргу твораў Эжэна Іанеска, Сэмюэля Бэкета і іншых драматургаў плыні абсурду, якія актыўна перакладаліся на польскую мову і друкаваліся ў часопісе «Dialog» у канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў ХХ ст.).

Гэта быў своеасаблівы выклік пануючай таталітарнай сістэме і кансерватызму ў мастацтве, што характарызуе нараджэнне ўсходнеўрапейскай мадыфікацыі драмы абсурду. Яна вызначаецца большай сацыяльнай скіраванасцю і сатырычнай «стратэгіяй» (гэта асабліва заўважэцца, калі параўнаць п'есы Славаміра Мрожака, Вацлава Гавела з падобнымі творамі Сэмюэля Бэкета, Эжэна Іанеска, Фернанда Арабаля, Жана Жэне).

У беларускую літаратуру тэатр абсурду прыйшоў пазней, толькі ў пачатку дзевяностых гадоў, што абумоўлена шэрагам прычын. Грамадскія перамены 1980–1990-х гг., з якімі звязаны сацыяльна-эканамічны крызіс, курс на дэмакратызаванне жыцця, палітыка нацыянальна-дзяржаўнага і нацыянальна-культурнага адраджэння ў Беларусі, далі магчымасць драматургам і рэжысёрам пісаць і ставіць п'есы, якія не ўскладваліся ў пэўныя дазволеныя

¹ Творчасць Віткевіча ў нейкай ступені з'яўляецца падмуркам еўрапейскага мастацтва абсурду. У гэтай сувязі можна прыгадаць п'есы «Вар'ят і манашка» (1926), «Новае вызваленне» (1926), «Шавец» (1948), «Маці» (1964), «Янь» (1964), дзе ў форме ўтопіі, якія блізка да экспрэсіянізму, сюррэалізму, выяўляецца драма чалавека, распад чалавечай пывілізцыі і чалавечай асобы. Крызіс духоўнасці еўрапейскага грамадства, ірацыяналізм сучаснага жыцця паказаны ў гратэскавых раманах «Развітанне з восенню» (1927) і «Ненаднасць» (1930).

афіцыйным рамакі. Праз гэтым пісьменнікі выкарыстоўвалі нацыянальны вопыт паэтыкі абсурду, праявы якой можна знайсці ў народнай драме, школьным тэатры, сатырычных мініяцюрах Еўсцігнея Міровіча («Графіня Эльвіра», «Тэатр купца Япішкіна»), творах Андрэя Макаёнка («Грыбунал», «Кашмар»). Разам з тым беларуская драматургія канца ХХ ст. на хвалі «еўрапейскай» актыўна запазычвала і вопыт еўрапейскіх драматургаў (і ў першую чаргу вопыт С. Мрожака). У гэтай сувязі Анатоль Дзяленцкік адзначаў: «Я ішоў ад *сусветнай традыцыі гумару і сатыры, многае мне адкрылася праз сяброўства і імантадавую пераніску з літоўскім драматургам Р. Самулявічусам. Але, бадай, самае вялікае ўражанне мела "Танга" Мрожака, якое я пачаў у Варшаве ў сярэдзіне шасцідзесятых» [цыт. па: 4, с. 6]. Зварот менавіта да польскай, чэшскай літаратур тлумачыцца пэўным падобенствам культурнай сітуацыі, што складалася ў гэтых краінах і ў Беларусі за час панавання таталітарнага рэжыму і ўсталявання ў мастацтве прынішчальнага мастацкага сапрацізму.*

Сёння творы С. Мрожака (напрыклад, «Стрыгтыз», «Дом на мяжы», «Караль», «Чароўная ноч», «У адкрытым моры» і, безумоўна, «Танга») можна ўбачыць на сцэне многіх беларускіх тэатраў (наспяхова прайшлі прэм'еры спектакляў па гэтых п'есах у Беларускім тэатры імя Янкі Купалы, Гродзенскім абласным тэатры лялек, Дзяржаўным маладзёжным тэатры, Мінскім малым тэатры-студыі, Магілёўскім абласным тэатры драмы і камедыі імя В. І. Дуніна-Марцінкевіча ў Бабруйску, Магілёўскім абласным драматычным тэатры). Папулярнасці антыдрамы на беларускай сцэне садзейнічае і шырокае даследаванне беларускім літаратуразнаўствам (напрыклад, працы І. Шаблюўскай, Е. Лявоновай, Г. Няфагінай) творчасці замежных драматургаў, якія займаліся тэатрам абсурду, у тым ліку і Славаміра Мрожака.

Адзначанае вышэй дае магчымасць праводзіць параўнальна-тыпалагічны супастаўленні драматычных твораў С. Мрожака і беларускіх пісьменнікаў канца ХХ ст. (Ігара Сідарука, Міколы Арахоўскага, Галіны Багданавай, Алеся Асташонка і інш.), што не толькі дазваляе прасачыць кантакты літаратурнай сувязі, але і спрыяе распрацоўцы тэарэтычных мастацкіх мадэляў, якія характарызуюць эстэтычныя сістэмы розных грамадскіх утварэнняў на пэўным часавым прамежку.

1990-я гады для беларускай літаратуры — гэта час актыўнага засваення і пераасэнсавання экзістэнцыяльных мадэляў пры стварэнні вобразнай сістэмы, пра што сведчыць прасоўванне ідэі абсурднасці быцця і бессэнсоўнасці існавання чалавека ў свеце. Вобраз у такім драматычным тэксце «спуштаецца»: у ім няма псіхалагічнага развіцця, індывідуалізацыі. Падобны герой лёгка трансфармуецца і вызваляецца фактычна ад любых сацыяльных і гістарычных сувязяў. Лгодзі ўяўляюцца часцей ахвярамі ўласнай агрэсіі і канфармісцкай свядомасці, што нараджаецца ў таталітарным грамадстве (Акуліст («Караль» С. Мрожака), *Васілі* («Ку-ку» М. Арахоўскага) або выгнаннікамі, чужымі для сябе і іншых (44 і XX («Эмігранты» С. Мрожака).

Пан I і Пан II («Стрыптыз» С. Мрожака), героі «Рэлетышчы» А. Асташонка, «Султана Брунея» А. Дзялендзіка). Для апошніх жыццё часам губляе сваю каштоўнасць: «[АА.] А такі прдоўны нявольнік быў з цябе... І ўсё сапсаваў ты. Бо думаеш толькі пра сябе. (XX здымае гальштук і вяжа яго ў пяццю. Прывязвае канец гальштук да патрона лямпачкі.) Будзеш веіаціца? [XX.] А што, можа мне нельга? [АА.] Можна, можна. Салазубства — святло права вольнага чалавека, апошняе сведчанне яго волі. [XX.] Тады пасунься» [3, с. 304–305].

Запытваючы стратэгію абсурдысцкага пісьма, беларускія драматургі, як і С. Мрожак, спрабуюць дэідэалагізаваць сваіх герояў, вызваліць асобу, якую яны адлюстроўваюць, ад пэўных табу. Пры гэтым назіраецца своеасаблівае адлюстраванне чалавекантэрысцкай канцэпцыі, дзе замест духоўнага ўзвышэння асобы паказваецца яе дэградацыя і страта здольнасці асабістай самаідэнтыфікацыі.

Пэўнай нормай у сучасным жыцці становіцца рацыяналістычная ідэя свабоды, навізаная чалавеку, яна з'яўляецца своеасаблівым фетышам утылітарнага постмадэрнісцкага грамадства. Праз розныя свае правы (напрыклад, свабода асобы, правы чалавека, барацьба з таталітарнымі рэжымамі, філасофія геданізму) свабода, якую сёння пачынаюць разумець як усёдазвольнасць пры ажыццяўленні жаданняў і памкненняў, нараджае агрэсію. Гэтаму знаходзім пацверджанне ў многіх творах С. Мрожака. Дзядуля («Караль») хоча страляць у Караля, яго *ultima ratio* — «у старасці свае правы», рука («Стрыптыз») забірае рэчы Пана I і Пана II зусім без тлумачэння, былы раб Вацлаў («Вацлаў») думае, што вольны адрозніваецца ад раба толькі тым, што любой цаной павінен стаць багатым і знакамітым.

Творчасць і творчы асяродак становяцца толькі формай самавыражэння асобы, прычым асобы, якая прызнае выключна эмпірычны спосаб пазнання сябе і грамадства. Сіла і агрэсія — як вынік бязмежнай свабоды — нараджаюць страх. Страх перад жыццём, перад самім сабой, перад будучыняй... Страх і безадказнасць стымулююць сілу і агрэсію. Агрывляецца замкнёнае кола. Так, непераможнасць сілы канстатуецца ў «Галаве» I. Сідарука (Папяровая Галава змяняецца Гумовай, тая ў сваю чаргу — Сталёвай), «Стрыптызе» С. Мрожака (у фінале становяцца дзейнымі асобамі дзве рукі), яго ж «Вацлаве» (Вацлаў, які імкнецца дасягнуць сваёй мэты любымі шляхамі, сам становіцца ахвярай машэйшага).

Адсюль узнікае праблема камунікацый і дэвальвацыя чалавечых зносін, размываюцца паняцці нормы. На сцэну выходзяць псіхічна хворыя або тыя, хто знаходзіцца на мяжы з вар'яцтвам (акцэнтуваныя асобы). У такіх героях, як Артур («Танга» С. Мрожака), Дурань («Галава» I. Сідарука), Вадзім («Ку-ку» М. Арахоўскага), большасць бачыць людзей з пэўнымі псіхічнымі адхіленнямі. Тым не менш, гэтыя асобы з'яўляюцца носбітамі пэўнай ідэі, а калі ідэі няма, то і яе адсутнасць становіцца ідэйнай.

Так у «Танга» Артур — практычна адзіны чалавек, здольны на шчырасць пачуццяў, але ў адказ на гэта чуе толькі дэкларацыі пэўных лозунгаў. Шчырасць Артура, яго светапогляд застаюцца незразумелымі для іншых, а незразумелае ўспрымаецца як адхіленне ад нормы — псіхічная хвароба. Адзначым, што вобраз Артура даволі супярэчлівы, бо, як слухна заўважае Ян Блоньскі, Артур — персанаж тыповы і нетыповы адначасова, а «<...> шаленства Артура не вычэрпваецца, аднак, у дыялектычных гульнях» [5, с. 108].

Характары такіх вобразаў раскрываюцца праз сітуацыі, а не праз адлюстраванне падзей, што абазначаецца адсутнасцю дакладна выражанага сюжэта і калыцавой кампазіцыі (гэта ў сваю чаргу адлюстроўвае бессэнсоўнасць чалавечых намаганняў), умоўнасцю часу і месца дзеяння: час страчвае храналагічнасць, а прастора — канкрэтнасць.

Важнай стылёвай адзнакай твораў С. Мрожака, як і іншых драматургаў-абсурдыстаў, з'яўляецца абмежаваная колькасць дзейных асоб (дзве-тры), якія часам маюць даволі ўмоўныя назовы: АА і ХХ («Эмігранты»), Пан I і Пан II («Стрыптыз»), Стор I, II, III («Ндык»), Дзед і Унук («Танга»), Я, Жонка, Дыпламат I, Дыпламат 2 («Дом на мяжы»), Інспектар паліцыі і Злачынца («Графская пломба»), Ліс і Малпа («Ліс-аспірант»). Тым самым драматург, следам за С. Бэкетам, Э. Іанеска, спрабуе як бы нівеліраваць чалавека, звесці тыпы да схемаў. Пры гэтым назіраецца «расшчэпленне» асобы: два персанажы выступаюць як два бакі аднаго і таго ж «Я», як alter ego. Рэплікі такіх герояў гучаць «па інтарсах»: «[Пан I.] Я проста ішоў, як звычайна... [Пан II.] Больш звычайна і не магло быць. [Пан I.] Як раптам... [Пан II.] Зусім неспадзявана. [Пан I.] (нібы толькі зараз заўважыў прысутнасць Пана II.) А вы адоўлі пунт з'явіліся? [Пан II.] Вы ледзі запытаецеся, адоўлі мяне саоды з'явілі?» [2, с. 11–12].

Адсюль вынікае важная прыкмета п'ес Мрожака — іх маналагічнасць. На ваг тады, калі фармальна прысутнічае дыялог, застаецца ўражанне, што героі размаўляюць самі з сабой, часам не заўважаючы часу, абставін, фонавых падзей, гэта ўжо не дыялог, а калейдаскоп фраз. Такі ж прыём выкарыстоўваецца і ў творах I. Сідарука («Галава»), А. Асташонка («Рэлетышчы»), «Уначы, калі светла», «Двое», «Ахвяра»². Адзначым, што «маналагізацыя» п'есы,

¹ Тут і далей пераклад з польскай мовы наш. — В. К.

² Пра гэта больш падрабязна гл. Лявонова, Е. Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду («Нўжо я памру?» А. Асташонка) // Веснік БДУ. Сер. 4. 1994. № 3. С. 18–21; Лявонова, Е. Агульнае і адметнае: творы беларускіх пісьмемнікаў XX стагоддзя ў кантэксце сусветнай літаратуры. Мінск, 2003. С. 47–49; Короткевич, В. И. Абсурдное как стержневой элемент «Драматургических текстов» Алеся Асташонка // Научный вестник Измайловского государственного университета. Спецвыпуск. 2003. Вып. 15. С. 164–169.

як свяджраў Э. Іанэска, з яўляецца характэрнай рысай антыдрамы: «Ніхто нікога па-сапраўдному не чуе, калі не хоча пачуць» [1, с. 257].

У драме абсурду С. Мрожака дзеянне часцей адбываецца на ўзроўні сімулякраў, схем, умоўнасцяў, якія часам набываюць гратэскавы характар. Пэўнымі знакамі становяцца *дэмі*, які дзеляць дыпламаты («Дом на мяжы»), *акуліры*, якія спачатку шукае Дзядуля, а здабыўшы, становіцца сапраўдным маньякам («Караль»), *працэс выршэння*, каго з ёсці паміж Абломкамі Буйным, Сярэднім і Дробным пасля караблекрушэння («У адкрытым моры»). Усё гэта знакі сучаснага жыцця. Абстрактны сярэдні чалавек, які шукае апоры ў жыцці, паказаны і ў драме «Ку-ку» М. Арахоўскага. Тут галоўны канфлікт твора заключаецца ў неадпаведнасці рэальнасці думкам і мроям героя.

У выніку распаду старой сістэмы маральна-этычных каштоўнасцяў нараджаецца новая сучасная міфарыгуальная структура, якая, здаецца, прысутнічае ў любым таталітарным грамадстве. Адмовіўшы старое як нездавальняючае, чалавек імкнецца знайсці новыя аб'екты-фетышы для пакланення. Асоба ў такіх умовах пачынае жыць светам знакаў, *label'амі*. Новая культура сведчыць пра падзенне «Я-яго» асобы, якая вымушана ўвесь час шукаць, чакаць і не знаходзіць, не заспець. Так, у жыцці чалавека прыходзіць абсурд, які адлюстроўваецца ў мастацтве, у тым ліку і тэатральным. Гэты абсурд праўляецца на ўзроўні падсвядомасці дзейных асоб: Дзядуля проста хоча страляць у Караля, гэтым жа ганарыцца Унук («Ганга» С. Мрожака); Вадзіму ўвесь час трызіцца здрада ўласнай жонкі, ято свядомасць распчпляецца, ён ужо не належаць сам сабе, часам на сцэне замест Вадзіма гавораць Сулермэн і Падушкападобны — міфічныя істоты, у якіх праўляецца сутнасць асобы Вадзіма («Ку-ку» М. Арахоўскага); Стах імкнецца пазбавіцца ад свайго дару — жывых карцін (Лабірынт» М. Арахоўскага).

Такім чынам, важнай асаблівасцю развіцця тэатральнага мастацтва XX стагоддзя ў Польшчы і Беларусі з яўляецца нараджэнне драмы абсурду ў межах яе ўсходняй мадэлі. Як паказвае прапанаванае даследаванне, падбенства грамадскага жыцця і культурнай сітуацыі ў Беларусі і ў Польшчы абумовіла зварот беларускіх драматургаў да волыгу вядомага і, па сутнасці, вельмі польскага, нягледзячы на доўгую эміграцыю, мастака Славаміра Мрожака. Гэтае падабенства заўважаецца найперш на ўзроўні фарміравання вобразнай сістэмы і стратэгіі яе прэзентацыі.

Літаратура

1. Ионеско, Э. Противоядия / Э. Ионеско. — М., 1992.
2. Мрожек, С. Выбраныя творы / С. Мрожек. — Мінск: Утослав, 2008.
3. Мрожек, С. Эмігранты / С. Мрожек // Пры зачыненых дзвярах : драматычныя творы / уклад. Л. Баршчэўскага, прадм. С. Дубаўца. — Мінск, 1995. — С. 249–307.
4. Шаблюўская, І. В. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Пэўтыка. Тыпалогія / І. В. Шаблюўская. — Мінск, 1998.
5. Błoński, J. Wszystkie sztuki Slawomira Mrožka / J. Błoński. — Kraków, 1993.