

ЖАНРОВАЯ СТРАТЕГИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Раскрывается жанровая поливекторность современной русскоязычной драматургии Беларуси (социально-бытовая, социально-психологическая драма, монодрама, драма-притча, историко-биографическая драма, комедия, трагикомедия и др.). Показано обновление жанрового канона, изменение традиционной структуры драматического произведения на примере пьес Е. Поповой, А. Курейчика, К. Стешика, П. Пряжко, Н. Халезина и др.

The article deals with multivector nature of genres of contemporary Russian-language drama in Belarus (social and domestic drama, social and psychological drama, parable drama, historical and biographical drama, comedy, tragicomedy, etc.). The example of the plays by E. Popova, A. Kureychik, K. Steshik, P. Priazhko, N. Khalezin, etc. allows us to demonstrate how the genre canon updates and how the traditional structure of drama work changes.

Процесс жанрового моделирования в русскоязычной драматургии Беларуси свидетельствует о том, что драматурги стремятся подвергнуть ревизии традиционную структуру драматического произведения, обновить жанровый канон классической драмы, придавая особое значение реактуализации философских проблем, созвучных современности.

В художественной парадигме русскоязычной драматургии присутствуют разные жанровые модели. Среди них — *историческая* и *историко-биографическая драма* («Исповедь Пилата», «Пьемонтский зверь», «Скорина» А. Курейчика), *социально-бытовая* и *социально-психологическая драма* («Прощание с Родиной», «Тонуший дом» Е. Поповой, «Белый ангел с черными крыльями» Д. Балыко), *лирическая драма* («Три Жизели» А. Курейчика), *мелодрама* («Адель» Е. Таганова, «Незванный гость» С. Бартоховой), *монодрама* («Яблоки» К. Стешика, «Поколение Jeans» Н. Халезина), *драма-притча* («Я пришел» Н. Халезина, «Потерянный рай» А. Курейчика). Активно утверждается *комедия* («Яблочный спас» А. Делендика, «Столица Эраунд» С. Гиргеля, «Женщины Бергмана» Н. Рудковского, «Нужен муж для позтессы» Е. Поповой, «Осторожно — женщины!» А. Курейчика, «Поле битвы» С. Бартоховой), но практически исчезла в ней сатира («Султан Брунея» А. Делендика). Реже встречается *трагикомедия* («Хартия слепцов» А. Курейчика, «Баловни судьбы», «Маленькие радости живых» Е. Поповой, «Отражение в зеркале» С. Бартоховой). Как и в русской драматургии, популярными стали *римейки* («Театральная пьеса» А. Курейчика, «Жизнь и смерть Квентино Тарантино» С. Гиргеля) и *драма абсурда* («Настоящие» А. Курейчика, «Трусы», «Урожай» П. Пряжко). Подобная жанровая поливекторность позволяет говорить о креативном развитии драматургии, чего не наблюдалось в предшествующий период.

Современный вариант *историко-биографической драмы* представляет пьеса А. Курейчика «Скорина» (см. Курейчик 2006), в которой автор формирует новый миф о Ф. Скорине, переводя его в полемично-дискурсивное поле квазибиографии, подвергая серьезной коррекции соотношение «*историческая личность* – *художественный образ* – *миф*».

Драматург обновляет эстетические ресурсы историко-биографической драмы и создает модель художественной обработки биографии, бесспорно ориентируясь на историко-биографические факты. При этом А. Курейчик прибегает к их мифологизации, одновременно следуя агиографической традиции «жития» и канонизированному образу Скорины. В данном случае уместен паратермин «биографии» «Βίος» (от греч. «какая-либо история из жизни») (см. Аверинцев 1989, 7–9), что в большей степени соответствует биографическому дискурсу данной драмы, где Скорина предстает как биографически-инвариантный миф белорусской культуры. Как верно отмечает сам автор, «это не биография и даже не историческая стилизация. Это взгляд современника на современника, хоть и через призму неких исторических реалий» (Курейчик 2006, 362).

Прием «рубрикации» (С. Аверинцев), свойственный нормативному жанру биографической драмы, автором нарушается: он не придерживается точных дат. Так, например, ученую степень доктора Скорина получает в 1512 г., а не в 1513 г. Известно, что в 1525–1529 гг. он женится на Маргарите (вдове Юрия Одверника).

В основу сюжета пьесы положены знаковые и незнаковые моменты реальной судьбы ученого-подвижника, отражающие три периода его жизни – молодость, зрелый возраст, старость. Сюжет дробится на главы, смонтированные в дискретной временной последовательности. Любовь Скорины к Родине пронизывает художественную структуру драмы и выражается в воспоминаниях о семье, детстве, родных местах. Семейная интрига в пьесе является не менее важной и судьбоносной, чем на-

учная и просветительская карьера. Этому подчинен и монтаж биографической хроники, ориентирующей на целостное восприятие личности ученого и человека.

Первая и последняя сцены зеркально отражают друг друга. События происходят в Праге, в 1551 г., во дворце Королевы, где Скорина работает садовником и лекарем. Он смертельно болен, но с этим смирился, философски понимая неизбежность и закономерность данного итога. А. Курейчик стремится выявить доминанту в самой природе креативной личности Скорины: служение истине, своему делу, прижизненная слава, драма личной жизни. В новой рецепции биографического мифа соответственно расставляются новые акценты: с одной стороны, любовь к родному краю и боль за него, с другой – нежелание туда возвращаться. Антиномия выступает решающей силой в развитии внутреннего конфликта Скорины. Об этом свидетельствует горькая его «прадмова»: «У каждого человека есть родители: мать, отец. Закон Божий и Природный предписывает всякому любить и почитать родителей своих, яко и родителям беречь и лелеять детей своих. Всяк, кто сеет вражду между ними, противен Господу и природе. Умными и смелыми – гордятся... Так почему же держава наша, коя есть родительница всякого гражданства своего, так жестока и беспощадна к лучшим детям своим? Отчего с такою легкостью отрекается от них за малейшую провинность и строптивость? Да, очерствело сердце Литвы... А потому так много блудных сынов и дочерей литвинских и из Полоцка, и из Менска, и Новогрудка, Могилева, Трокая, Вильно и всех городов и весей ходит и будет ходить по всем концам земли, отлученные от матери из-за своей безбрежной любви...» (Курейчик 2006, 53). Он – один из этих «блудных сынов», которые любят Родину, но умирают на чужбине.

В целом А. Курейчику удалось создать убедительный художественный образ Скорины, не злоупотребляя авторской свободой художественного вымысла, сохраняя жанровый код историко-биографической драмы как биографически-инвариативного мифа.

Жанровый вектор *социально-бытовой* драмы представлен пьесой Е. Поповой «Тонуций дом» (2007). Ее сюжет экстраполирован на архаический миф о всемирном потопе, что придает пьесе притчевый характер. Дом, в котором живут социально незащищенные пенсионеры, молодожены, мать-одиночка, затапливается водой. В этой экзистенциальной ситуации проявляется нравственная сущность человека. Тонуций дом адекватен реальности и в то же время метафоричен. Это социум с его негативными проблемами. Драматург разрушает устойчивый архетип *дома* как опоры в житейских бурях и выстраивает художественное пространство пьесы в трех аспектах: *бытовом*, создающем образ дома в реальной действительности, *социальном*, воспроизводящем модель общества, и *бытийном*, где дом становится символическим воплощением вселенной, определяющей бытие героев. Бытовое, социальное и бытийное становятся единым целым в художественном мире Е. Поповой, в центре которого находится человек.

Действие пьесы выстроено по принципу причинно-следственных связей, развивается стремительно не только за счет событий и поступков героев, но и микрокульминаций внутри эпизодов, усиливающих драматическую ситуацию незащищенности человека. Конфликт решается по линии бинарной оппозиции *я – социум* и носит субстанциальный характер, отражая противоречия общества, которые не разрешимы ни на уровне сюжета, ни в реальной жизни, что делает такой конфликт неисчерпаемым. Е. Попова воплощает в пьесе изначально негармоничное бытие, несущее значение неидеальной онтологии. Драматург не дает готовых рецептов, он заставляет читателя более критично взглянуть на окружающий мир и сделать соответствующий вывод.

В заключительной ремарке говорится о том, что все происходящее – театр. Прием «театр в театре» снимает остроту социального негатива лишь условно, как это подобает искусству, но оставляет проблему открытой, как диктует сама жизнь. И в то же время автор вселяет надежду на лучшее, и эта надежда связана с ребенком. Проблематика и поэтика этой пьесы свидетельствуют о том, что Е. Попова продолжает традиции реалистической драмы, обновляя ее стилистику постреалистическими интенциями.

Проблемой современной *социально-психологической* драмы становится личность со сложной психикой, ощущающая себя потерянной в этом мире. Эстетическая позиция «неустройства» является закономерной для пьес молодых драматургов. Об этом свидетельствует пьеса «Белый ангел с черными крыльями» (2005) Д. Балыко, в центре внимания которой – шокирующая правда о страшном одиночестве, всеобщем непонимании личности, не находящей нравственной опоры в обществе. Интрига обнаруживает себя уже в завязке пьесы: у девушки установлен ВИЧ-положительный. Роковая ситуация определяет дальнейший ход событий и раскрывает жизненные перипетии Нины, которые в итоге приводят ее к самоубийству.

Внешний конфликт выстроен на противостоянии «отцов и детей» и постепенно переходит в конфликт внутренний – «в сферу мироощущения», акцент делается на противоречии в душе героя. Нина чувствует себя одинокой и никому не нужной. Архетип семьи утрачивает свое традиционное значение как опоры, демонстрируя изоляцию и разлад героев, живущих под одной крышей. Атмосфе-

ра, царящая в семье, является причиной одиночества героини. И в то же время обнаруживает связь с социальными процессами времени – с духовной атмосферой постсоветской действительности.

К трагическому финалу – самоубийству приводит своего персонажа и К. Стешик в пьесе «Мужчина – женщина – пистолет» (2005). Причина та же – гнетущее одиночество: «...абсолютное!.. Навсегда!.. Понимаешь?! Я – один!.. Один!..» (Там же 2005, 22). Осознание того, что жизнь не получилась, порождает безнадежность и ощущение невозможности что-либо изменить. «Это мрак, серая пустота, конец фильма, ничего не переменится» (Там же 2005, 22). У героя этой пьесы фильма не вышло. Его жизнь, как «плохое советское кино»: рос без отца, мать умерла, квартиру продал, мечту о красивой жизни не реализовал. Фотография из французского фильма, на которой были изображены молодой Бельмондо, в шляпе, а рядом с ним – девочка, оказалась для героя утраченной иллюзией о счастье. Он просит женщину «симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья... хоть на чуточку... оказаться за дверью... пусть и не на самом деле... но просто поверить... Франция... улицы Парижа... прозрачный воздух Я – Бельмондо, ты – девочка в белой водолазке» (Стешик 2005, 22), но получает отказ. Мужчина запутался в жизни и оказался в пустоте, выход из которой – смерть... Как *post factum*, разговор женщины по мобильному телефону свидетельствует о том, что у нее «свое кино», свои повседневные заботы, своя жизнь, в которой для него не нашлось места. Так в современной русскоязычной драматургии утверждается тип *героя-жертвы*, что свойственно и пьесам русских драматургов («Пластинин», «Агасфер», «Черное молоко» В. Сигарева, «Терроризм» братьев Пресняковых, «Культурный слой» братьев Дурненковых) – представителей «новой драмы». В них смерть становится избавлением от мук земных, от одиночества в этом мире и выражает надежду на лучшее в мире потустороннем. Как правило, экзистенциальная ситуация выбора для одинокого молодого человека завершается трагически: самоубийством или насильственной смертью.

В современной русскоязычной драматургии эксплицитно присутствует эстетический код *драмы абсурда* (парадоксальность, аномальность, алогизм, совмещение несовместимого, редукция комического и трагического, нарушение постулата коммуникации, нарушение причинно-следственных связей и др.). И это закономерно, так как абсурд стал средой существования человека конца XX – начала XXI в., что обусловлено кризисом бытия, который драматурги стремятся выразить средствами абсурдистов, уже известными как русской (Д. Хармс, А. Введенский), так и европейской драматургии (С. Беккет, Э. Ионеско, С. Мрожек, Г. Пинтер). При этом наблюдается явное нарушение нормативности драмы абсурда, что приводит к ее модификации и обновлению, но не отказу от конвенциональности. Об этом свидетельствуют такие пьесы, как «Настоящие» А. Курейчика (см. Курейчик 2006 [а]) и «Урожай» П. Пряжко.

В центре внимания пьесы П. Пряжко «Урожай» (см. Пряжко 2009) – нравственный предел эпохи потребления. Пронизанная иронией и самоиронией, она поднимает актуальные проблемы социума и отражает поэтику современной «новой драмы», инновационность которой сводится, с одной стороны, к эстетическому примитивизму, с другой – к философской обобщенности. Она сочетает в себе рудименты абсурдизма и релятивистской драмы, предполагающие смысловую зависимость от интерпретатора. В наше время «катастрофического сознания» (М. Мамаладзе) П. Пряжко стремится установить новые отношения между реальной и выдуманной действительностью, отходя от прежних канон и штампов, формируя новую театральную мифологию. Как и представители неоавангардистского театра второй половины XX в. (Г. Грасс, С. Мрожек, Г. Пинтер, В. Гавел и др.), он стремится сделать театр «аналогом жизни».

Следуя этому постулату, драматург выстраивает сюжет пьесы «Урожай» на привычном бытовом материале. Характеристика мира и героев изначально не выглядит (как и у С. Беккета) условной. Скорее, напротив, – все подчеркнуто обычно, почти «реально»: сад, деревья, яблоки. Место локализовано и в то же время открыто. Время выражено порой года (приближается зима). Реалистическая достоверность – только первый слой пьесы «Урожай». Гораздо важнее подтекст, его метафоричность. П. Пряжко избегает единственно возможного смыслового наполнения. Автор стремится универсализировать узнаваемую жизненную ситуацию (сбор урожая яблок), экстраполировать ее на модель социума в целом, подать бытовые проблемы как проблемы бытийные.

Как и в драме абсурда, в пьесе отсутствует интрига, однако соблюдается традиционная структура (завязка, кульминация, развязка). Молодые люди (Егор, Валера, Ира и Люба) собирают яблоки и кладут их в ящики. П. Пряжко делает акцент (как и С. Мрожек) на парадоксальности ситуации, в которую попадают герои: они знают, как правильно собирать яблоки, но делают все наоборот. Метафизика их действий сводится к тому, что вместо бережного отношения к яблокам они прибегают к варварским методам их сбора: сбивают их ящиками, трясут деревья, ломают ветки. Процесс сбора яблок считают «прикольным». В финале мы видим, что урожай собран, при этом его объем превышает тот, что оставили их предшественники. Герои покидают сад, считая, что все сделали «нормально».

Сад в пьесе является семантическим и структурообразующим началом. Это метафора, расшифровать которую не трудно. Мифологема *дерево* обозначает символ жизни, символ познания. Это

фундаментальный культурный символ, репрезентирующий вертикальную модель мира, аккумулирующую бинарные оппозиции (земля – небо, добро – зло). *Сад* – это и символ гармонии, упорядоченности бытия. Его плоды – материальные и духовные блага, которыми распоряжается человек.

П. Пряжко в простом сюжете показал жестокое и потребительское отношение молодых людей к этому благу. Если в европейской драме абсурд представлял реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, его безнадежность и безвыходность, то в современном контексте эти противоречия расставляют другие акценты. Молодые люди П. Пряжко – «одноклеточные», простейшие, для которых высокие материи не подвластны, а жизненные потребности низменны. Драматург показывает деградацию индивида как социокультурный знак. Если беккетовский человек – потерянный в мире, то герой Пряжко в этом мире существует сам по себе.

Универсальная мифема «*маленький человек*», используемая драматургами-абсурдистами (Беккет, Пинтер, Мрожек), в пьесе П. Пряжко претерпевает метаморфозу: образ-мифема «*маленький человек*» утрачивает мифические черты и демонстрирует его деградацию, констатирует необратимую редукцию до «простейшего», живущего по инерции, поступающего так, как удобно.

«*Маленький человек*» (Валерий – Ира, Егор – Люба) в пьесе «Урожай» представляет и деконструкцию образа-мифа Адама и Евы. Запретный плод – *яблоко*, сорванное в саду, лишило когда-то Адама и Еву *рая*. Однако не «по зубам» оно оказалось героям П. Пряжко: Люба решила попробовать яблоко, но сломала зуб. Вот почему в их определении яблоки – «дебильные». Налицо страшная ирония, явно выраженная брутальным способом. Путь познания человека чреват, а путь, избранный героями пьесы, страшен своими последствиями: собранный ими урожай оказался непригодным. Молодые люди самоутверждаются, но каким способом?

Конфликт данной пьесы отличается от классического варианта конфликта: он разрешается в подчеркнуто умозрительном плане, выстраивается на противопоставлении правильного – неправильно-му, нормального – парадоксальному. Он носит универсальный характер и заключается в попытке молодых людей справиться с поставленной задачей – сбором яблок. Естественно, данный тип конфликта не находит разрешения в рамках пьесы и допускает множество трактовок. Последнее тесно связано с пониманием абсурдистами человеческой истории как бесконтрольного слепого механизма (влияние философских взглядов Шопенгауэра), как явления циклического, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Вот почему в пространственно-временной структуре «Урожая» важную роль играет мифологема *круга*, свойственная поэтике абсурда (С. Беккет «В ожидании Годо», Ф. Аррабаль «Фандо и Лис»). *Круг* выражает идею единства, бесконечности, выступает универсальной проекцией. Его внутренний простор ограничен и в то же время безграничен, он символизирует космогонию и эсхатологию. Как и С. Беккет, П. Пряжко точку не ставит. Эта принципиальная незавершенность вытекает из «философии абсурда», которая сводится к тому, что разрешимых проблем вообще нет, все повторяется по спирали, или по кругу. Очевидность иронического универсализма в пьесе выражена буквально: яблоки, которые были собраны другими, тоже были сложены в ящики без дна.

Как известно, в драме абсурда наблюдается корреляция комического и трагического, что дает право пьесы этого ряда атрибутировать как трагикомедии, трагифарсы и фарсы. Жанровый подзаголовок «Урожая» – комедия. Комическое в данной пьесе выражено в противоречии, заложенном в ее идейно-эстетической концепции: несоответствии желаемого и истинного, логики и антилогики. Стремясь к правильному сбору урожая, герои постоянно нарушали его правила. Попытка починить ящики оказалась тщетной. Повторяемость иррациональных действий превратилась в порочный круг. Причина всему – не только отсутствие навыков забивать гвозди, но и «болезни», обусловленные пребыванием человека на свежем воздухе: аллергия – у Игоря, насморк – у Иры, давление – у Любы, агорафобия – у Егора. Обыгрывая мифему-образ «*сизифов труд*», драматург бытового уровня выводит на универсальный, придавая ему иронический характер.

Трагическое – в подтексте пьесы, вербально оно выражено в заключительной ремарке: «Над истерзанным садом опускается ночь, всходит луна. Идет снег» (Пряжко 2009, 101). Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «есть только стойкое чувство трагичности существования» (Пави 1991, 387). При этом финал свидетельствует о нарушении механизма жанрового ожидания, механизма психологического ожидания зрителя/читателя.

Что касается вербального уровня пьесы «Урожай», то он выражается средствами скорее комизма, чем абсурда. По форме диалог в ней вполне традиционен, реплики и отдельные фразы в основном закончены. П. Пряжко не использует «языковой абсурд», в котором язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией, формальным выражением «эмоционального и когнитивного смятения» (Пави 1991, 192). В его диалогах скорее просматривается традиция С. Беккета, проявляющаяся в повторах («В ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетно-, а смыслообразующим, раскрывающим отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

Как и в пьесе Г. Пинтера «Сторож», в «Урожае» важную и значимую роль играют реквизиты. В данном случае – это ящики и яблоки. Они являются героями пьесы, вступают в конфликт, ведя соб-

ственную интригу. Создавая сценическую атмосферу, они не только характеризуют героев, но обладают собственным символическим значением, открывая тем самым дополнительные смысловые перспективы. Битые яблоки и дырявые ящики олицетворяют ложность, псевдоплоды, псевдорезультаты человеческого труда, демонстрируют отношение человека к миру. Так П. Пряжко постигает онтологическую абсурдность мироздания, делая установку на такой вид абсурда.

Пьеса «Урожай» – постабсурдистская. В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий ранг условности. Такое понятие «философии абсурда», как самосознание, трансформируется драматургом в соответствии с жизнью и культурой XX в., соединяя современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни. П. Пряжко не ставит цели учить зрителя, его задача – показать очевидное неблагополучие и заставить задуматься над сущностью «инфантильного поколения».

Обновляет художественную структуру драмы абсурда П. Пряжко и в пьесе «Труссы» (2005). Он выстраивает ее из фрагментов, опровергающих перманентную «текстуру» как последовательное чередование разных драматургических сегментов. Ризоморфная фактура в традиции Д. Хармса свидетельствует о трансмутации драматических паражанровых единиц, состоящих из «кусков», эпизодов, диалогов, «разговоров трусов», размышлений. За внешней абсурдно-чернушной оболочкой произведения – безнравственность и бездуховность, имеющие место в нашей жизни. Персонажи пьесы – представители той части общества, для которой не важны общечеловеческие ценности, высокая материя духа, их устраивает низменное и пошлое. Труссы – метафора, олицетворяющая дикую, уродливую жизнь, фетиш для Нины, ради них она живет, в них – смысл и цель ее жизни. Автор раскрывает чудовищную деградацию не только главной героини, но и ее окружения (шантажист милиционер, злые соседки и др.). Абсурдная ситуация доводится до гротеска. К сожалению, пьеса изобилует ненормативной лексикой и пошлыми пассажами, откровенной вульгарностью, что снижает ее эстетический уровень, переводя в ранг субкультуры.

Монодрама как жанровая модель проявила себя в пьесе Н. Халезина «Поколение Jeans» (2006). Подобно Е. Гришковцу, Н. Халезин выступает в одном лице: автор – актер – режиссер. Лиро-эпическая природа монодрамы позволила драматургу вести откровенный разговор со зрителем, говорить не только от первого лица, но преимущественно о себе, о своем поколении. Герой-рассказчик – alter ego драматурга. В то же время он выполняет и другие функции (сам создает драматургическую ситуацию, сам ищет пути выхода из нее), является не только носителем, но и адресатом информации. В монологической структуре пьесы находит свое выражение частная жизнь героя (арест, суд, тюрьма), эгоцентризм его «Я». Проблема экзистенциального разграничения «Я» и «не Я», «Я» сейчас и «Я» вчера становится единственной и определяющей. Чувствуется рефлексия героя, его переживание, стремление вызвать в «безмолвном» собеседнике отклик. При этом действие как таковое отсутствует, его заменяет рассказ, содержащий концентрацию драматических событий, их внутреннюю коллизию. Историко-биографические факты, положенные в основу сюжета, отражают время 1970-х гг., когда модны были джинсы, и период конца XX в., когда они стали символом поколения свободных людей. Герой самоидентифицирует себя с ними.

Оригинально выстроено автором и структурное поле монолога «Я–Я». В монологическую конструкцию включены предполагаемые диалоги, которые имели место в жизненных ситуациях (диалоги продажи джинсов, допросы в милиции и др.). В отличие от монодрам Е. Гришковца в данной пьесе «поток сознания» перебивается музыкальными спецэффектами, выполняющими функцию ремарок-пауз. По своей стилистике монодрама «Поколение Jeans» близка пьесам-verbatim («Театр. doc»), в художественной структуре которых автобиография выступает документом героя и эпохи, а искреннее и доверительное повествование сочетается с негативом социального характера.

Драма-притча как жанровая модификация не так часто встречается в практике драматургии XX в. (Б. Брехт, Ж.-П. Сартр, К. Чапек, А. Володин, С. Алешин, А. Казанцев, Г. Горин). Ее появление в русскоязычной драматургии Беларуси свидетельствует не только о расширении жанрового диапазона, но и стремлении авторов к философским обобщениям, метафоризации и аллегории, что характерно для современной литературы в целом.

На смену *классической притче* с ее дидактизмом, «иносказательным поучительным смыслом религиозно-нравственного характера» (Михнюкевич 1997, 205), «морализаторской премудростью назидания» (Тюпа 1999, 384) пришла *современная*, в которой философская проблема выводится на универсальный уровень и последовательно раскрывается этическая концепция.

В этом плане интерес представляют *драмы-притчи* «Я пришел» (2005) Н. Халезина и «Потерянный рай» (2002) А. Курейчика. Они отражают два типа притчевой организации действия. Сюжет «Потерянного рая» выстроен на библейской притче о Кайне и Авеле. Сюжет пьесы «Я пришел» реализует гипотетически выдуманную ситуацию, которая метафорически переосмысливает действительность и раскрывает философскую проблему, показывая героя в момент этического выбора. Каждая из пьес призывает задуматься о смысле жизни, выбрать свой путь к счастью.

В *драме-притче* «Потерянный рай» А. Курейчик апеллирует к традиционному сюжету, известному мировой литературе, – библейскому мифу о Кайне и Авеле. Как известно, в мировой литературе его

использовали Дж.-Г. Байрон («Каин») и Дж. Мильтон («Потерянный рай»). Следуя своим предшественникам, белорусский драматург дает новую, нестандартную его трактовку, актуализируя морально-философский смысл притчи, заставляя современников задуматься над проблемой выбора между добром и злом, абстрагироваться, увидеть символы и знаки вечного, вневременного, духовного.

Внутренняя конфликтность пьесы строится на противостоянии между Каином и Авелем, их отношении не только к Богу, но и к миру, к поиску Эдема. Антитеза заложена и в характерах братьев, воплощающих два полюса: добра – зла, материального – духовного. Каин и Авель выражают бинарные архетипы человека: один – бунтарь, жаждущий свободы, решивший быть независимым от Бога; другой – покорный, верующий в Господа. Один послан, как говорит Ева, «устроить меня и отца твоего, чтобы не забывали», другой – ангел, «чтобы утешал нас и утолял печали наши» (Курейчик 2006 [б], 127). Драматург использует разные варианты архаичного мифа, связанные с соперничеством двух братьев – доброго и злого, кроткого и жестокого. Вот почему в пьесе А. Курейчика Каин представлен благородным, мужественным, умным и вместе с тем физически слабым человеком – «худым» и «хилым». Автор идет по линии от противного: его Каин – носитель духовного начала, а не материального. Имя Каин свидетельствует о принадлежности к ремеслу (семантика корня *qin* – «ковать») (см. Синило 1998, 197). Существует и другое толкование (Каин от *канна* – «приобретать собственность»). Однако в пьесе, как и в Библии, он – земледелец. Но драматург, используя другие версии мифа, наделяет Каина талантом музыканта (хорошо играет на свирели), что было свойственно его потомкам. И в то же время он – кузнец. Об этом мы узнаем в сцене борьбы с Авелем.

Образ Каина, созданный драматургом, сложен и противоречив. Каин одобряет поиски Эдема, с пониманием относится к отцу и матери. Он – их любимец. Мать называет Каина «отрадой», но упрямство сына вызывает у нее тревогу, так как он не может смириться с тем, что Бог лишил отца Рая, фактически – смысла жизни. Поводом для конфликта между братьями послужило жертвоприношение Богу. Драматург сохраняет эту коллизию, но не следует библейскому тексту (см. Библия 1989. Бытие 4. 1–2, 9), таящему «загадку», связанную с мотивом преступления. Известны три его версии – зависть, ревность, гордыня. Каин восстал против воли Бога, не выдержал испытания, был проклят и обречен на изгнание и скитание. На нем «каинова печать» – печать порока и преступления, печать нераскаянной вины. В пьесе «Потерянный рай» Каин тоже приходит в негодование, когда Господь принимает не его жертву, а Авеля. В нем зреет бунт, но не против брата. Он вступает в диалог-спор с Богом.

А. Курейчика интересует не столько мотив преступления, сколько ответ на вопрос: почему человек стремится найти Рай? Каин пытается понять, почему для отца поиски Рая стали целью жизни. Когда Господь предлагает остаться в Раю, он отказывается, просит простить и вернуть туда отца, но получает отказ.

Философская quintessence смысла жизни раскрывается в попытке объяснить Богу, что значит для людей потеря Рая: «...без рая мы – ничто. Пока будет надежда, они будут искать его на земле. Когда эта надежда исчезнет, они будут искать его на небе... Только надежда, что когда-нибудь люди попадут в рай, в вечное счастье, будет сдерживать их от зла» (Курейчик 2006 [б], 160).

Конфликтная ситуация разрешается трагически. В физической борьбе с Авелем Каин первоначально проигрывает. А. Курейчик следует аггидической трактовке мифа: Авель «победил брата в борьбе, однако, растроганный просьбой брата о милостыне, отпустил его, а затем тот убил Авеля» (Синило 2003, 269).

Убийство брата – шаг к утверждению свободы, независимости, попытка доказать Богу другую истину о человеке, доказать, что зло царит на земле. Совершив убийство, Каин не раскаивается, а считает себя богоравным.

А. Курейчик отступает от библейской трактовки финала. Отец прощает сына и отдает ему карту, на которой указано предположительное местонахождение Рая, надеясь на то, что сын осуществит его мечту. Бог отпускает Каина: «Ты теперь свободен. Ты, и потомки твои. Народы же Авеля, народы Божьи никогда не появятся на земле» (Курейчик [б] 2006, 160).

Драматург по-новому трактует и образ Авеля. Согласно Библии, Авель – первый мученик, первый гонимый праведник, с него начинается ряд невинно убитых. Он несет в себе духовное начало, он стремится отдать все людям и Богу, не привязан к земле, пасет скот. Однако семантика его имени связана со словом «тщета», «суета». Как предполагают исследователи, возможно, «это указывает на краткость века Авеля, бесследно исчезнувшего с земли» (Синило 1998, 197).

В пьесе «Потерянный рай» он воплощает материальное начало. Ева характеризует Авеля как «буйного», «жестокого», «дерзкого». Он физически сильный. Это подтверждает и сам Авель, говоря, что может «разорвать пасть льву», осозная в себе дикую, необузданную силу. Авелю не нужен Рай. Он хочет жить там, где ему удобно: «...чем плохо это место? Чего тут не хватает? Земля нормальная, леса нормальные, в реке рыба есть, овцы жиреют потихоньку... Что еще?» (Курейчик 2006 [б], 136). Грубый и сильный, он в итоге выбирает путь смирения, отказывается от Рая небесного и собирается строить счастье на земле. Покорный и прагматичный, он не спорит с Богом, считая, что тайна жизни должна остаться тайной, ибо так устроен мир.

Автор намеренно «смешал» различные версии библейских преданий и расставил свои акценты на характеристиках братьев: слабый физически Каин силен духом, а сильный физически Авель пассивен и покорен. Во всех библейских преданиях Каин – отрицательный герой, у А. Курейчика – положительный. Каин борется за добро, но совершает зло, стремясь доказать Богу, что на земле царит жестокость. Драматург изображает его личность, стремящейся к познанию, к свободе и независимости.

По силе своего мятежного духа, гордости, стремления к свободе и познанию Каин А. Курейчика близок Каину Дж.-Г. Байрона. И в то же время они различны. Байроновский герой одинок, и его бунтарство не имеет перед собой ясных перспектив и целей. Это бунт ради бунта. Да и отношение к Богу у них разное. Каин в пьесе белорусского драматурга вступает с Богом в диалог, стремится быть независимым даже от него, протестует против покорности и рабства. Для байроновского Каина Иегова символизирует мировое зло. Для него Рай – «лишь сон». Он враждебно настроен к родителям, обвиняет их в совершенном грехе (сорвали плод с Древа Жизни), жесток и силен. Он тоже бросает вызов Богу, Люциферу, окружающему миру.

Каин – религиозный фанатик. И убивает он Авеля, не удовлетворенный политикой Рая, приведшей к изгнанию из него всех (т. е. первых людей), и отчасти (как это написано в Книге Бытия) потому, что жертвоприношение Авеля было более угодно божеству. Каин Курейчика не теряет веры в Рай, любит родителей и, наоборот, старается им помочь. Он, подобно байроновскому Люциферу, пытается доказать существование Зла наравне с Добром, равноправие зла как силы, действующей на земле. Каин Байрона восстает против всеобщего повиновения, подчинения и рабства. В итоге он проклят Евой, его просят уйти из дома. Каин в пьесе А. Курейчика прощен отцом, который надеется на то, что сын найдет Рай.

Другой у Байрона и Авель. В мистерии английского поэта Авель покорен и добр, он воплощает трусость, страх и лицемерие. У Курейчика – физическую силу, дерзость и смирение.

В сюжетной основе «Потерянного рая» важную роль играет притча – сон, неоднократно приходящий к Еве. Его сюжет метафоричен. Борьба между львом и крокодилом вешала злую развязку братоубийства, она символизирует борьбу двух братьев. Лев – метафора Каина. В библейской традиции образ льва амбивалентен: «...это дьявол и его слуги, безбожные тираны; образ “гремящего” Господа Саванны» (Синіла 2003, 287). Крокодил – метафора Авеля. Крокодил символизирует ярость и зло; «эмблему плодovitости и силы». Пролитая кровь, которую видит Ева, символизирует жертвоприношение. С одной стороны, это жертвоприношение Авеля – кровь ягненка. С другой – кровь убитого Авеля. Красивый, златокудрый младенец, лежащий в цветке, – олицетворяет продолжение жизни. Об этом свидетельствует и рождение у Адама и Евы еще одного младенца.

Драма-притча «Потерянный рай» имеет кольцевую композицию, подчеркивая мысль о вечности и неизменности мира. Ее философская квинтэссенция приводит к выводу о том, что на земле после убийства Авеля Зло и Горе поселились в каждом человеке – потомках Адама и Евы. Но Бог дал людям надежду на поиски счастливой жизни, недостижимой, как потерянный рай.

А. Курейчик показал бинарные модели этического выбора: одни, как «авели», равнодушные и прагматичные, покорно принимают действительность такой, какова она есть; другие – как «каины», не утрачивают надежды и ищут Рай. Такова авторская полемика с общепринятым толкованием библейской притчи, попытка экстраполировать ее на современную ситуацию.

Как видим, современная русскоязычная драматургия Беларуси отражает актуальные проблемы социума, находя новые решения в обновлении жанрового канона.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимодействие жанров в развитии античной литературы. М., 1989.
- Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. 4-е изд. Брюссель, 1989.
- Курейчик А. Скорина // Скорина: Сб. пьес. Мн., 2006.
- Курейчик А. Настоящие // Скорина: Сб. пьес. Мн., 2006 [а].
- Курейчик А. Потерянный рай // Исповедь Пилата: Сб. пьес. Мн., 2006 [б].
- Михнюкевич В.А. Притча // Достоевский: эстетика и поэтика: Слов.-справ. Челябинск, 1997.
- Пави П. Словарь театра. М., 1991.
- Пряжко П. Урожай // Совр. драматургия. 2009. № 1.
- Синило Г.В. Древние литературы Ближнего Востока и мир Танаха (Ветхого Завета). Мн., 1998.
- Синіла Г.В. Біблія як феномен культуры і літаратуры: В 2 ч. Ч. 1. Духоўны і мастацкі свет Торы: Кніга Быцця. Мн., 2003.
- Штешик К. Мужчина – женщина – пистолет // Совр. драматургия. 2005. № 4.
- Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 381–387.

Поступила в редакцию 10.06.11.

Светлана Яковлевна Гончарова-Грбовская – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы. Сфера научных интересов – история русской литературы XX в., жанровая поэтика и типология русской драматургии. Автор 3 монографий, 9 учебных пособий, свыше 200 научных статей. Награждена Российской Федерацией Памятной медалью «150-летие А.П. Чехова», присвоено почетное звание «Заслуженный работник Белорусского государственного университета».