

АБСУРД КАК СРЕДА СУЩЕСТВОВАНИЯ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Раскрывается эстетический код драмы абсурда в новейшей русской и белорусской драматургии на материале пьес О. Богаева, Л. Петрушевской, А. Казанцева, П. Пряжко, А. Курейчика и др. Отмечаются традиции классической драмы абсурда, констатируется нарушение нормативности этой жанровой модели, что привело к ее модификации и обновлению. Речь идет о новом периоде в ее развитии – постабсурдистском.

Ключевые слова: драма абсурда, русская и белорусская драматургия, традиции, поэтика, постабсурд,

В современной русской и белорусской драматургии (особенно модернистской и постмодернистской) эксплицитно проявляется эстетический код драмы абсурда (парадоксальность, алогизм, совмещение несовместимого, редукция комического и трагического, нарушение постулата коммуникации, нарушение причинно-следственных связей и др.). И это закономерно, так как в модусе существования человека конца XX – начала XXI веков абсурд стал неотъемлемой средой существования, обусловленной кризисом бытия, который драматурги стремятся выразить средствами абсурдистов, уже известными как русской (Д. Хармс, А. Введенский), так и европейской драматургии (С. Беккет, С. Ионеско, С. Мрожек, Х. Пинтер, Т. Стоппард и др.). 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 «Вагончик» М. Павловой, «Гвоздь» А. Железцова, «Семья уродов» Д. Липскерова, «Следствие» С. Шуляка, «Комната» А. Бартова, «Opusmixtum: смешанная кладка», «Девять легких старушек» М. Курочкина, «Братья и Лиза» А. Казанцева, «Русская народная почта» О. Богаева, «Бифем», «Опять двадцать пять», «Певец Певица» Л. Петрушевской. В белорусской драматургии в качестве примера можно привести «Ас - линия» Г. Богдановой, «Урожай» П. Пряжко, «Настоящих» А. Курейчика и др.

Как известно, в основу драмы абсурда была положена философия экзистенциализма (Серен Кьеркегор, Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Габриэль Марсель, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, в России – Лев Шестов, Николай Бердяев). Оказала влияние и философия Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше, Освальда Шпенглера, Анри Бергсона.

Абсурд возникал в кризисные моменты истории, когда наблюдается кризис бытия, а вслед за ним кризис мысли и языка. В модернистских и постмодернистских пьесах абсурд проявляется в большей степени, что

обусловлено модернистским и постмодернистским сознанием – художественная анархия, нонселекция (смещение явлений разного уровня), самопародия. Бессмысленность и безумие мира человек абсурда пытается осмыслить и понять.

В центре внимания «драмы абсурда» – реакция на ситуацию отчуждения индивидуума, порожденную кризисом, т. е. острыми противоречиями между интересами индивидуума и условиями его существования, утратой жизненного смысла. Их внимание было обращено к человеку, оказавшемуся в противоречивом, чуждом ему мире. Основной темой становится одиночество, безысходный трагизм бытия, текучесть и хрупкость всех основ и, в связи с этим, чувство неуверенности, сомнения, страха, а порой и метафизического ужаса индивида перед лицом Вселенной. Герои подобных произведений чаще всего помещены в пограничную, кризисную ситуацию, получая шанс «прозреть», осознать смысл собственного существования перед лицом смерти.

Прежде всего, стоит отметить, что для драмы абсурда характерен синтез трагического и комического, их взаимосвязь. Однако трагического в прежнем понимании уже не существует, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [1, с. 387].

Как правило, в ней отсутствует интрига в традиционном понимании. Преобладает словесное действие, заложенное в акты высказывания вне их результатов, так как важен сам акт речи. Он состоит из «псевдодIALOGОВ», «диалогов глухих» («Anainendervobeisprechen» – «говорить, проходя мимо друг друга» [1, с. 76]), наслоения монологов, создающих «поток сознания». «Диалог глухих» и пауза молчания свойственны и пьесам А.П. Чехова, но носят иной характер. В драме абсурда молчание передано на метафизическом уровне, не имеет словесного эквивалента. Для него «нет иной причины, кроме изначальной невозможности общения» [1, с. 191], так называемой «трагедии коммуникации». Между прочим, подобное молчание у Беккета быстро становится «чересчур болтливым»: герои легко переходят от полной афазии к словесному бреду [1, с. 191]. Персонаж волен говорить все, что придет ему в голову, не заботясь о логике и допустимости слов и законченности фраз (техника «потока сознания»), ведь он может обнаружить себя лишь в процессе говорения. Таким образом, язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией.

Специфичен и герой в драме абсурда. Он метафизически дезориентирован, не влияет на события, у него отсутствует позиция по отношению к реальности, «он не способен отыскать точку опоры в безысходном поиске постоянно ускользающего от него смысла» [1, с. 191]. Это – герой-марионетка в руках драматурга. Он может отсутствовать в тексте вообще («Лысая певица» Ионеско, «В ожидании Годо» Беккета).

Иногда его функцию выполняют предметы (реквизиты). Художественный текст изобилует случайностями, алогизмом, отсутствием причинноследственных связей. Специфичен в драме абсурда и хронотоп. Художественное пространство становится миром вообще, т.е. собственно безмолвной Вселенной. Время либо существует имплицитно, либо вообще не существует в привычном понимании, либо «зациклено». В данном случае огромное влияние оказал взгляд Шопенгауэра на время, как явления цикличного, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Этим обусловлена и кольцевая композиция данных пьес.

Конфликт носит универсальный характер: попытке индивида справиться со страхом, непознаваемым миром. Конфликт не разрешим, а форма пьесы является открытой, что допускает множество смыслов и трактовок, то есть дает возможность разного прочтения и толкования.

Для драмы абсурда важны фрагментарность, эклектичность как образ мышления, игровое мироощущение, оправдание насилия, образ-гибрид, интертекстуальность, сленговые образования, остроумное, лексическое изящество, бурлеск и цирк, структурная изошренность, боязнь морализаторства, деструкция сознания индивида.

Как правило, выделяют *языковой абсурд*, *ситуационный* (метафизический) (Д.А. Кондаков). Заметим, что классификация довольно условна: есть пьесы, в которых языковой и ситуационный абсурд неотделимы и взаимообусловлены (пьесы обэриутов). Во второй половине XX – начале XXI вв. языковой абсурд присущ пьесам В. Казакова («Врата», «Окна», «Отражения»), в то время как ситуационный абсурд используется часто, что обусловлено характером современной жизни. Выделяют *нигилистический абсурд* как структурный принцип (хаос), распад языка и *сатирический абсурд* (П. Пави). Нигилистический связан с языком, поэтому фактически это «языковой абсурд». Что касается сатирического, то это тоже способ подачи абсурда, несущий критическую оценку. Сатира в драме абсурда (как правило) присутствует на уровне сюжета или подтекста.

Истоки абсурда в русской драматургии XX века связаны с пьесами А.П. Чехова («отца драмы абсурда»), творчеством обэриутов («Елизавета Бам» Д. Хармса, «Елка у Ивановых» А. Введенского), которые полноправно можно отнести к драме абсурда. Абсурд активно проявился в пьесах В. Набокова («Изобретение вальса»), «синтезах» футуристов. В советский период элементы абсурда стихийно преломлялись в некоторых пьесах, не являясь доминантой.

В русской драматургии второй половины XX века абсурд присутствовал в пьесах А. Вампилова, за что автора обвиняли в пессимизме. Ему следовали

представители «новой волны» (Л. Петрушевская, Вл. Арро, В. Славкин, А. Галин, Л. Разумовская и др.).

Абсурд стал активно утверждаться в русской драматургии конца XX – начала XXI вв., для которой свойственно стремление к художественному эксперименту, эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество. На нее оказали влияние драмы абсурда Д. Хармса («Елизавета Бам») и А. Введенского («Елка у Ивановых»), западноевропейский театр абсурда. Поиски средств, позволивших отразить реалии современной жизни, привели к эстетике абсурда. Его элементы органично вошли в пьесы Н. Коляды, Н. Садур, А. Шипенко, О. Ернева, А. Слаповского, А. Железцова, Д. Липскерова, Л. Петрушевской и др. Особенно это касается постмодернистских произведений, для которых абсурд стал приемом поэтики. Среди них – «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева; «Черный пес», «Стереоскопические картинки частной жизни» Д.А. Пригова, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» В. Коркии, «Зеленые щеки апреля» М. Угарова; «Страшный суП, или Продолжение преследует» О. Богаева; «Дисморфомания», «Свадебное путешествие, или Hochzeitreise», «Dostoevsky-trip», «Щи» В. Сорокина и др.

При этом канонических драм абсурда встречается не так много, в большей степени абсурд становится неотъемлемым признаком новейшей драмы. В теоретическом плане интерес к драме проявили такие современные исследователи, как О. Буренина, Е. Истомина, И. Бражникова, Е. Ярошевич, Г. Нефагина, О. Богданова, И. Шайтанов, С. Бирюкова, Л. Гервер, Вл. Марков, И. Левшин и др. Вышли материалы конференции «Абсурд и славянская культура» (Цюрих, 2001), сборники «Абсурд и вокруг». Отметим кандидатскую диссертацию Е. Шлейниковой («Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков». – Санкт-Петербург, 2008).

Абсурд стал неотъемлемым элементом в пьесах О. Богаева («Русская народная почта», «Страшный суП, или Продолжение преследует» и др.). Его творчество ярко демонстрирует сочетание постмодернизма и реализма. Его пьесы нельзя отнести к «чистой» драме абсурда. Но в то же время абсурд в них играет важную роль. Эта тенденция стала характерной для новейшей драматургии. Наступил период *«постабсурдистской пьесы»*, в которых абсурд выступает средой существования. При этом драматурги продолжают традиции классической драмы абсурда, но в то же время наблюдается поиск новых способов организации драматургического материала, диктуемого временем. В практике драматургии утвердились новые эксперименты в моделировании мира и языка. Стал доминировать *ситуационный абсурд*. Довольно распространено ощущение социума как сумасшедшего дома, показаны трагикомически алогичные поступки, фантазмагорические ситуации. Создаются «нехорошие» пьесы, в которых

странные герои произносят странные слова [2, с. 128–129]. Внесли свою лепту в постабсурдистскую драму и пьесы Н.Коляды, О.Ернева, О.Богаева и др.), которые используют приемы сгущения быта («чернуха», гипернатурализм), шокируя откровенным цинизмом. Личный апокалипсис начинает соседствовать со всеобщим (Н. Садур, А. Шипенко, Д.

Липскеров, А. Железцов, М. Курочкин и др.). Сыграла роль и постмодернистская драма. Не случайно самым распространенным стал жанр трагифарса («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева, «Черный пес» Д. Пригова, «Дисморфомания» В. Сорокина. Использование абсурдной ситуации, совмещение несовместимого, трагического и комического становится нормой. Драма абсурда модифицировалась, исчерпала свои возможности, перейдя в другую стадию – *постабсурдистскую*. В этом плане могут быть примером пьесы О. Богаева.

В основе сюжета его пьес, как правило, присутствует привычная бытовая ситуация, превращенная в фантасмагорию, выстроенная по принципам постмодернистской игры, тесно переплетенная с элементами реалистической драмы. При этом бытовая ситуация насыщается абсурдными моментами, тесно связана с актуальными социальными проблемами общества. Синтез комического и трагического присутствует в драматической основе, придавая ей трагикомический модус. Вот почему в жанровом отношении пьесы этого драматурга следует отнести к трагикомедии, трагифарсу.

Герои его пьес принадлежат к социально-экзистенциальному типу, имеют вполне конкретную характеристику. Иногда это герои-симулякры: имиджи исторических личностей (Ленин, Елизавета II, Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов). Традиционный для русской литературы «маленький человек» в его пьесах наделен стремлением справиться с бременем своей судьбы. Но это необычные люди, они «немного сумасшедшие», для них присуща дезориентация и утрата опоры в жизни. События, происходящие в пьесе, поданы глазами героя, что свойственно монодраме. Алогизм действия не влияет на причинно-следственные связи, так как (ирреальное, фантастическое, сон) возвращают нас в реальный мир.

Конфликт его пьес носит экзистенциальный характер, не разрешимый по своей сути. Он выстроен на оппозиции «отчужденный человек – безответный мир», где человек отчаянно борется с одиночеством, но, являясь бессильным в реальном мире, отвергает привычные основы его существования. Исчезает грань между реальным и ирреальным, разрываются причинно-следственные связи, разрушаются категории времени и пространства. В новом мире человек уже не одинок: резиновые куклы, радиоприемники, давно умершие классики литературы, персонажи телепередач, актеры, исполняющие определенные роли за деньги, кажутся куда более правдоподобными и человечными, чем обычные люди. Хронотоп

его пьес специфичен, так как во многом метафоричен. Достигает этого драматург путем смешения в пьесе реального и ирреального пластов. По сути, действие разворачивается в воображении персонажа (чаще во сне). Автор помещает своих героев в такую ситуацию, где тайное становится явным, а внутренний мир оборачивается внешним и становится гораздо более реальным, чем сама реальность. Происходит наложение времен (настоящего, прошедшего, будущего), иногда безвременье (сон). Подобное присуще пьесе «Страшный суП, или Продолжение преследует», где время вообще является главным действующим лицом. Все происходящие события выстроены по принципу «повтора», наложения «прошлого и настоящего», однако герои не замечают метаморфоз времени. Это подчеркивает одну из основных проблем богаевских пьес – в современном мире нивелируются подлинные общечеловеческие ценности и человеческая жизнь вообще. Возникает вопрос: «Какой же из миров, реальный или ирреальный, является более “сумасшедшим”?»

Прием «цикличности» (повторяемости) является характерным для пьес О. Богаева. Обычно сюжет строится на повторении схожих, однотипно выстроенных ситуаций, различающихся лишь набором действующих лиц либо их реакцией на происходящее. Это схоже с абсурдистским восприятием жизни и человеческой истории как явления циклического, бесконечно повторяющегося и бессмысленного. Но у О. Богаева при каждом повторении привносится и нечто новое, чем объясняется спиралевидная, а не кольцеобразная структура, присущая драме абсурда.

Следует отметить, что стремление этого драматурга к обобщению, к постановке общечеловеческих проблем ведет к тому, что последние пьесы («Марьино поле» и особенно «Dawnway») приобретают притчевый характер. В пьесе «Dawnway, или Дорога вниз без остановок» читатель становится соглядатаем Бога и дьявола, спорящих о том, есть ли на земле хотя бы один Человек. Решив проверить этот факт, они выбросили на дорогу полумертвого ангела, которого вновь и вновь сбивали машины, но никто не желал помочь ему. И никто не знал, что за следующим поворотом их ждет пропасть, так как «если падаешь вниз, то падаешь навсегда и без остановок».

В качестве примера приведем пьесу «Русская народная почта», получившую премию «Антибукер». В ней постмодернистские интенции соединяются с реалистическими, создавая фантаσμαгорию бытия одинокого пенсионера – Ивана Сидоровича Жукова. Как верно отмечает Е.Е. Шлейникова, герои О. Богаева реализуются «в играх фантазии, снах и воспоминаниях, граничащих с безумием и забвением» [3, с. 9]. В этой пьесе так все и происходит: грань реального и ирреального стерта, царит фантаσμαгория сна.

Сюжет выстроен на абсурдной ситуации: одинокий старик-пенсионер пишет письма «сам себе» от лица исторических деятелей (Ленина, Любви

Орловой, Елизаветы II, Чапаева и др.). Поднимая проблему тотального одиночества, социально значимую для общества, драматург в реалистической манере описывает его биографию, быт и философию «маленького человека» постсоветской действительности (небольшая пенсия, умерла жена, детей нет, скромная обстановка в квартире: телевизор, радиоприемник, стол, накрытый клеенкой, комод, кровать, коврик, табуретка). Повседневная жизнь после смерти жены сводилась к тому, что рано утром он шел за молоком, днем сидел на скамеечке с приятелями, а вечером смотрел телевизор, слушал радио и переживал «за жизнь». О. Богаев реактуализирует образ «маленького человека», следуя классической традиции (Н. В. Гоголь, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский и др.). Фамилия и имя главного героя (Иван Жуков) отсылает нас к Ваньке Жукову (А.П. Чехов «Ванька Жуков»), пишущему письма (без адреса) на деревню дедушке, уповая на его помощь.

Драматург создает экзистенциальную ситуацию абсурдного плана: Иван Сидорович «играет» в переписку. С одной стороны, можно предположить, что он таким образом «борется» с одиночеством, но с другой – эта «игра» — метафора абсурда, в которой пребывает человек, доведенный до отчаяния. Письма, написанные им самим от лица знаковых исторических лиц, вошедших в массовое сознание советского человека (Ленин, Сталин, Любовь Орлова и др.), усиливают безысходность, выводя сюжет на уровень социально-философский, общечеловеческий. Второй посыл (имя Иван) связано с простонародным, часто встречающимся на Руси, нашедшем интерпретацию в сказках об Иванушке-дурачке. На первый взгляд, протагонист пьесы О. Богаева тоже «дурачок», но не в комическом, а трагикомическом плане. Художественная рецепция этого образа и его трактовка несут в себе заряд критики, направленной на социум, в котором пребывает Иван Жуков, заставляя ощутить трагедию одинокого человека. Так интертекстуальность способствует выражению идейно-содержательного, концептуального уровня пьесы.

Абсурдистская эстетика пьесы в большей степени обусловлена постмодернистской стилистикой (вариативность, интертекстуальность, игра с пространством, чужим словом, образами героев (гибридно-цитатные персонажи). Включен в систему персонажей и Президент, фантастические герои – Марсиане, Клопы, присутствие которых усиливает фантасмагорию и абсурдность атмосферы.

Содержание писем реалистично раскрывает жизненные проблемы:

«Здорово, ребята! Это я! Ваш настоящий Ванька Жуков! (*Думает, пишет.*) Очень радуюсь, что вы окончательно нашли меня. (*Думает, пишет.*) Получил ваше счастливое письмо и тут же отвечаю. (*Думает, загрустил, пишет.*) Как же вы жили все это время? А? Мишка, Гришка, Федор. Как же вы на войне не погибли? Я думал – погибли. (*Думает,*

пишет.)...Небось, у Мишки внуки да правнуки, а Федор женился ли на Анфисе-школьнице? А стал ли Гришка милиционером, как мечтал? ...У меня в Великую Отечественную дочка потерялась. В общем жили мы с женой скромно...» [12, с. 24]. В одном из писем он сообщает, что является русским человеком – «у меня течет и течет унитаз», но он готов принять королеву Англии. Подписывается генералом Стратегических войск Быстрого Реагирования. Так он самоутверждается и хочет, чтобы его заметили, не забыли, напомнить, что он есть.

По поводу «одиначества» рассуждают Елизавета II и Ленин. Елизавета пишет, что «одиначество – это состояние души человека, когда душа презирает собственное тело». Она сочувствует Ивану Сидоровичу, узнав, что он сам себе пишет письма; Ленин считает, что «одиначество – один из психогенных факторов, влияющих на эмоциональное состояние человека, находящегося в привычных условиях общественной изоляции... в ряде случаев возникает шоковое состояние, характеризующееся тревожностью, депрессией...» [12, с. 32]. Елизавета упрекает Ленина в том, что он довел Ивана Сидоровича до такого состояния. На вопрос: «Кто виноват в этом?» – драматург предлагает ответить читателю после прочтения пьесы.

В письмах Иван Сидорович просит повысить пенсию, лишить квартплаты. Президент награждает его орденом «За особые заслуги перед Родиной и Отчизной!», хочет присвоить ему звание Заслуженного пенсионера, получает поздравления с днем рождения от других адресатов. Последнее письмо – от Смерти, завещавшей ему «вечную жизнь». Постмодернистская игра в переписку принимает реалистический оборот. Трагикомическое переходит в трагедию Ивана Сидоровича, вызывает катарсис, боль за него.

Просьбы пенсионера, выдаваемые за желаемое, тщетны, что усиливает трагикомическую ситуацию. В большей степени она проявляется в «разделе наследства». В безоговорочное пользование Ленину, Сталину и Чапаеву передается холодильник, награды времен Финской и Великой отечественной войны, топор, инструменты, журнал «Советская милиция» и др.

«Любовь Орлова. А вам?

Елизавета II. А мне... Мне домино и эта комната. (Все изумленно смотрят).

В.И. Ленин. Бей! Бей капиталистов!» [12, с. 33–34].

Так дискредитируются исторические имиджи, подвергаются деструкции, критической оценке. Самообман Ивана Сидоровича свидетельствует о трагизме его одиначества и нереализованной мечты, поселившейся в его сознании. При этом в письмах он приукрашивает жестокую реальность («воровства нет, все у нас дешево и добротно, про бедноту читаем только в старых книгах, начальство в политику не лезет» ...). Этот прием «от обратного» подчеркивает доброту и скромность Ивана

Сидоровича. Счастливая фантазия и жесткая реальность выстроены по принципу антиномии. Их столкновение, выраженное в глубоком конфликте реалистического пласта пьесы, нацелено на объективную оценку трагедии личности.

Таким образом, реалистический и постмодернистский принципы в изображении действительности талантливо совмещены драматургом. Это «свидетельствует не только о кризисе постмодернизма и нежелании молодых авторов абсолютизировать его "каноны", но и переосмыслении теперь уже наследия самого постмодернизма, позволяющем использовать его достижения для решения новых художественных задач» [4, с. 200].

Среди пьес, относящихся к драме абсурда, следует отнести и пьесы Л. Петрушевской, с трудом поддающиеся жанровому определению, так как балансируют между психологической драмой и драмой абсурда. Приемы последней представлены в пьесах Петрушевской довольно широко. В первую очередь, внимание привлекает необычная форма подачи: во многих пьесах нет ничего, кроме монологов-исповедей или обмена словами, в процессе которого люди не слышат друг друга (чаще всего это диалоги-споры, перебранки, «выясняловки»), т.е. типичные коммуникативные сбои. Пьесы Петрушевской чаще всего одноактны, объединены в циклы и характеризуются замкнутым сценическим пространством, ограничением во времени, почти полным отсутствием событий и узким кругом действующих лиц. Кроме того, в произведениях наблюдается синтез комического и трагического: Петрушевская блестяще владеет языковыми средствами выражения комического, однако читателя не покидает ощущение «смеха сквозь слезы». Больные точки современной жизни, на которых концентрирует свое внимание автор, не поддаются лечению смехом, он лишь снимает предельную напряженность.

В особую группу выделяются цикл диалогов «Темная комната» и сцена под названием «Опять двадцать пять» из цикла «Песни XX века», в которых Петрушевская заглянула в бездну человеческой души. Они наиболее близки к драме абсурда как таковой и по способу формального выражения, и по глубине поднимаемых проблем. Примером может быть одноактная драма абсурда *«Опять двадцать пять»* (1993), в которой дана тотальная дискредитация идеологии, которой был подвержен человек, контролируемый во всех сферах жизни. Конфликт между личностью и обществом неразрешим. В основе сюжетной ситуации, на первый взгляд обыденной (Девушка должна помочь устроиться в новой квартире вышедшей из тюрьмы Женщины), кроется алогизм: Девушка – не доброжелатель, а надзиратель. Она олицетворяет безграничную власть государства: игрушки, еду, посуду, мебель, даже имя для «загадочного ребенка» выбирает она. Бесцеремонно вторгаясь в личную жизнь Женщины, государство навязывает ей «политику уравниловки», полностью лишая ее выбора, нарушает человеческое право на свободу: и внутреннюю, и

внешнюю (в пьесе Женщина находилась в заключении 16 лет и вновь попадает в тюрьму):

"Девушка. Значит, будет спать на диванчике. Шесть лет назад... Это от кого?

Женщина. Вы его не знаете.

Девушка. Имя, фамилия, отчество есть? Я же должна записать.

Женщина. Что это, я же вышла на свободу...

Девушка. Да, вы на свободе. Но ведь я должна оформить документы" [5, с. 215].

Осознание невозможности сохранить личную жизнь неприкосновенной приводит уже не к возмущению и протесту, а к полному равнодушию со стороны Женщины, ведь конфликт неразрешим: о том, что она не сможет вырваться из этого «круга ада», свидетельствует само название пьесы. Проблема свободы человеческой личности – одна из основных в экзистенциальной философии – находит интерпретацию и в этой пьесе, как и проблема ликвидации человека как индивида.

Сюжет выстраивается на парадоксе (на языковом уровне, взаимоотношениях героев, их трактовке. Так, внесценический персонаж (предполагаемый ребенок), постоянно меняющий свою сущность, выступает в разных ипостасях: человека, животного, предмета («Валентина Валентиновна Валентинова, шесть лет»; «Он ведь не ребенок. Я его привезла как экспонат. У него кличка Жучка»). Данный прием типичен для драмы абсурда.

«Это вашему ребеночку. У вас кто – девочка или мальчик? Я купила и кукол, и машины, посуду, солдатиков. Бывает, что мальчики играют в кукол.

Женщина молчит.

У вас сколько ему лет? Или ей? Я купила и для большого мальчика конструктор с реле времени. И для большой девочки набор для вышивания и швейную машинку. Можно шить тамбурным швом. И велосипед для них обоих» [5, с. 215].

«Герои Петрушевской становятся и знаками экзистенции, где открывается условный план конкретной ситуации, и архетипами, располагающимися в общем потоке культурного контекста. Драматическое состояние мира достигается воссозданием автором противоречий – несоединимости воли индивида и условий, цели среды и обстоятельств. Персонаж осознает свою цель и осознает несовпадение ее с целями других людей» [6, с. 18]. Экзистенциальная ситуация (свобода-несвобода) раскрывает пограничное состояние героев, которое все же сливается с абсурдом среды. Коллизия не разрешается, так как все возвращается на круги своя. «Закольцованность» действия придает замкнутость и бесконечность происходящего. Л. Петрушевская изображает абсурд, используя приемы уже известные этой драме (герои-марионетки,

«диалог глухих» и др.), но усиливает его постмодернистскими интенциями (симуляция реальности, игра на словесном уровне), достигая показа бесчеловечности, царящей в мире. Оппозиция жизни и смерти нивелируется. Хаос и бессмысленность, отсутствие причинноследственных отношений раскрывают суть трагифарсовой, абсурдной ситуации, принимаемой за норму.

Так, используя условность и обнажая абсурд происходящего, Л. Петрушевская выступает против вмешательства в личную жизнь людей. Драматург защищает либеральные ценности, право на «инаковость».

Ярко выражены элементы драмы абсурда и в пьесе *«Братья и Лиза»* (1997) А. Казанцева. На первый взгляд, она выдержана в рамках социально-бытовой драмы (внятный сюжет, персонажи деятельны, их поступки мотивированы, композиция логична, диалоги осмысленны, имеет место и конфликт). Вспомним Э. Олби, утверждающего, что театр абсурда – это аналог «реалистического театра нашего времени» [9, с. 289]. Тем не менее, перед нами «драма абсурда», так как в ней присутствует «своя логика».

Сюжет в пьесе *«Братья и Лиза»* притчеобразен, пронизан философским подтекстом. Ее художественная структура сложна. В ней царствует условный мир, раскрывающий метаморфозы жизни героев и действительности, в которой они пребывают. Но жизнь – это театр, в нем каждый играет свою и чужую роль. Станный дом, в который попадает Лиза – реальность, «клубок», который сложно распутать. Библейская легенда об учениках Христа – Петре и Симоне – пророках, перенесших страдания, и культурологема «бедная Лиза» переосмысливаются драматургом, обретая реалии современности.

На протяжении пьесы каждый из героев примеряет на себя множество других ролей, и, если бы не конкретная принадлежность реплик Петру, Симону или Лизе, читатель мог бы подумать, что действующих лиц гораздо больше или что в пьесе всего лишь одно действующее лицо, потому что три основных персонажа попеременно играют роль других. Метаморфозы, происходящие с героями, можно представить следующим образом: мать Лизы = Лиза = Петр = отец Лизы; Мать Лизы = Лиза = Симон; отец братьев = мать братьев = Джим. Подобная контаминация обусловлена не только приемом абсурда, но и фактом мифологии о Петре и Симоне.

Драматург позволяет персонажу вообразить себя кем-то другим, он верит внушению, что он не есть он, похож на всех и может принять их роль. Автор заранее лишает их самоидентификации («есть, но его как бы и нет»). В этой игре не принимают участия лишь внесценические персонажи (Эдвин, Юля).

Герои пребывают в состоянии сна-реальности, меняясь местами, проигрывая различные жизненные ситуации. Братья одиноки в этом доме, им необходима Лиза, ее забота и любовь. Она уходит и возвращается. Автор

приводит к мысли, что главное в этой жизни – вернуться в свой дом, к своим близким и любимым, вернуться к себе. Симон пишет книгу «Религия Разума», но приходит к выводу, что мир безумен, вместо разума – пустота. И эта пустота должна быть вытеснена разумом, справедливостью, любовью и взаимопониманием.

Специфичен в этой пьесе и хронотоп, время и пространство в котором тоже подвержены игре. И хотя художественное пространство замкнуто (события происходят в доме), оно условно. При этом оно разделено на два мира (внутри дома и вне его, реальное и ирреальное). И если Петр живет и в том мире, и в другом, то Симон – постоянный обитатель дома. Время в доме остановилось, все происходит по инерции, без изменений, хотя дискретно (1-ое действие - июнь, ночь, гроза, приходит Лиза; картина вторая – утро следующего дня, напольные часы бьют двенадцать раз и играют менуэт; картина третья – прошел год, июнь, ближе к вечеру; картина шестая – утро, напольные часы бьют двенадцать раз и играют менуэт; второе действие – через три года – Лиза возвращается, июнь, вечер). Фиксируется повтор одного и того же: месяц июнь, двенадцать часов, ночь / день, что создает с одной стороны, цикличность, с другой – постоянство, неподвижность.

Вторжение внешнего мира нарушает привычное спокойствие (появление Лизы, непонятные телефонные звонки, загадочный стук в дверь). О том, что происходит снаружи, мы узнаем из телефонных разговоров и бесед. К тому же, внешний мир неоднороден: он разделяется на пространство мечты (Париж, Австралия) и реальности (жизнь богемы, в которой вращался Петр, а затем Симон, жизнь Лизы до встречи с Петром).

Пространство дома братьев разделено на реальное и ирреальное. В доме два этажа: внизу постоянно живет Петр (пока не становится Симоном). Наверху находятся комнаты родителей. Верх и низ символизирует земное и небесное. Об этом свидетельствует фраза Симона, пребывающего в этот момент в роли матери:

«Симон. ...Мы с отцом оттуда, с небес... (*запнулся*) отсюда, со второго этажа... будем наблюдать за вами» [10, с. 173].

Симон является ключевым персонажем, соединяющим всех. Он пытается соединить и два мира (реальный и ирреальный): подметает ступеньки лестницы, вытирает перила, расчищая путь к недостижимому. Иногда это ему удается сделать: кажется, что родители и в самом деле появляются в доме, когда кто-либо нуждается в утешении. При этом Симон, пребывая в ирреальном мире, верит в его реальность (отказывается верить в смерть, а чтобы убедить себя и окружающих в том, что все по-прежнему «живут и радуются», заменяет собой и отца, и мать, и даже пса).

И, наконец, все персонажи балансируют на грани реального мира и игрового пространства, поддаваясь действию то того, то другого попеременно:

«Петр. Никогда не вступай в круг его игры. Это опасно. Это затягивает. Лиза. Но вы же сами...

Петр. Я вступаю и выхожу обратно... Но боюсь однажды не вернуться» [10, с.176].

Опасения Петра, между прочим, были небезосновательны: воспользовавшись случаем, Симон меняется местами с братом, которому всегда завидовал из-за его необыкновенной удачливости, и, если бы не возвращение Лизы, Петр не вернулся бы в действительность.

Лиза родилась в обыкновенной семье, когда ей было четырнадцать, умерла мать, потом отец начал пить, стал принимать ее за мать, добиваться. Она убегает из дома и приходит в дом братьев Петра и Симона, таких же одиноких, как она.

В мире ирреальном главенствует не разум, а сумасшествие, воспринимаемое как первичное и доминирующее над разумом: «Безумие как разум» – одна из глав «Книги Разума», написанной Симоном, исповедующим Религию Разума. В пьесе затрагивается проблема относительности разграничения рационального и иррационального: в зависимости от точки зрения разум также предстает как сумасшествие, а сны и явь меняются местами. Сумасшествие предстает как спасение от действительности:

«Симон. У меня мечты разные есть... Вот вырасту и стану самым главным в нашей стране... чтобы все было справедливо... Или стану известным художником... Или поеду в Париж и там женюсь...

(Улыбается.) Или еще, мама: я вырасту и сойду с ума...

Лиза. Что за глупости, Сема...

Симон. Потому что тогда все мои мечты сбудутся... И Петька не сможет смеяться надо мной...» [10, с. 190].

В итоге он приходит к выводу, что жизнь есть «вечное движение из тьмы во тьму, из никуда в ничто» (философия чань-буддизма).

«Симон: ...как долг путь к себе. Думаешь, бывало, что ты то да се, а потом, глядишь, вдруг все открывается... И Великая Пустота вокруг... Как мог я столько лет поклоняться Религии Разума? ...Какого Разума? Где ты видишь его? Философия Пустоты – вот что занимает меня теперь. Великая Пустота обволакивает мир и лежит без конца и края под моими ногами. Отсюда с высоты все так замечательно видно. ...я начинаю работать над Книгой Пустоты... Чем больше наполняется сей мир людьми, тем пустыннее он становится. (Вздрагивает.) Кто здесь? Кто здесь? Никого...» [10, с. 187].

Интересно, что, прикоснувшись к истине, герой падает в обморок, а очнувшись, все забывает:

«Симон. Нет, ничего... Я словно должен Лишь вспомнить что-то... Пустяк...

Петр (смотрит на Симона). Нет
ничего, что нужно вспоминать Об
этих днях... Все сон, все дым...
...Все очень просто...

Все безумно просто...» [10, с.169].

Кольцевая композиция, присущая драме абсурда, присутствует и здесь. Последнее действие пьесы зеркально отражает первое, но с той разницей, что Лиза не приходит в дом, а покидает его, но есть надежда, что вернется вновь.

Интерес в этом плане представляет и пьеса белорусского драматурга П. Пряжко «Урожай» (2009), в которой ярко выражен эстетический код «драмы абсурда» (антидрамы). Как и представители неоавангардистского театра второй половины XX века (Г. Грасс, С. Мрожек, Х. Пинтер, В. Гавел и др.), он стремится сделать театр «аналогом жизни» (Э. Олби). Следуя этому постулату, П. Пряжко 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.

«В а л е р и й. Только их нельзя бить.

Е г о р. В смысле?

В а л е р и й. Ну, в смысле, что их надо очень аккуратно класть в ящики, тогда они будут лежать долго. Ронять нельзя.

Е г о р. Понял. Прикольно» [11, с. 89].

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. Их действия сводятся 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 нетрудно. 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. Концепт «сад» вызывает у нас ассоциацию, связанную с «Вишневым садом» А.П. Чехова, но там он получает другую каннотацию. В данном случае герои безразличны и к саду, и к собственному существованию.

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 (М. Давыдова), для которых высокие материи недоступны, 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», сконструированная драматургами-абсурдистами (Беккет, Пинтер, Мрожек), претерпевает метаморфозу: оппозиция «маленький человек – das Man» выражается оппозицией «маленький человек – социум». В пьесе П. Пряжко образ мифема «маленький человек» утрачивает мифические черты. Драматург 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 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 горькая ирония. 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 – неправильному, 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 цикличного, 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 бытовой уровень 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» [11, с. 101]. Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [1, с. 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» [8, с. 192]. В его диалогах просматривается традиция С. Беккета, проявляющаяся в повторах (диалоги в «В ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетообразующим, а смыслообразующим,

раскрывающим отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

Как и в пьесе Х. Пинтера «Сторож», в «Урожае» важную и значимую роль играет реквизит. В данном случае – это ящики и яблоки. Они являются героями пьесы, вступают в конфликт, ведя собственную 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 уровень условности. Такое понятие «философии абсурда», как самосознание, трансформируется драматургом в соответствии с жизнью и культурой XX века, соединяя современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни.

Белорусский драматург Г. Богданова в пьесе «Ас-линия» (1997) отмечает, что это «абсурд в стиле посткоммунизма». Она следует определению абсурда, данного Ж. Делезом: «абсурд – это то, что существует без значения, но открывает возможности возникновения значения» [13, с. 103].

Современное общество в ней представлено в аллегорической форме (очередь стоит за яйцами и меняет свое направление в зависимости от того, куда указывает рука Ленина, памятник которому стоит на городской площади). В очереди стоят представители разных социальных слоев, начиная от пенсионера-ветерана, ученого до независимого художника и поэта. Здесь же и соломенные ослики и куклы, тени в кожаных куртках, «манекены» – представители той части общества, которая давно стала ко всему равнодушной.

Сюжетно-композиционное действие пьесы обрамляют пролог и эпилог, создавая кольцевую замкнутость, что свойственно драме абсурда. Пьеса начинается со сказки про «курочку – рябу» и завершается спорным философским вопросом, на который автор не дает ответа: «Что было раньше – яйцо или курица?» Драматург поднимает широкий круг проблем (государственный суверенитет, дефицит продуктов, выборы в думу, коммерция). Подчеркивает абсурдность бытия и язык пьесы: «Чыкі-бак, чыкі-бак, мусі-пусі, кавардак, і-а, і-а, і-а...». При этом абсурдное не приобретает гротескную преувеличенность и не деформируется, а отражает реалии действительности. Оно становится не только средством постижения комического, но и содержит в себе оценку окружающего, элемент

самоиронии. В пьесе много колких частушек, которые, подобно брехтовским зонгам, объясняют и комментируют происходящее, давая ему свою оценку. Пьеса Г. Богдановой свидетельствует о мобильности жанра, его стилевых новациях, о том, что абсурд отражает состояние мира.

Пьеса А. Курейчика *«Настоящие»* (2006) является фактом экспериментального театра нашего времени. В ее основу положена традиционная метафора «жизнь – сумасшедший дом», которая использовалась А.П. Чеховым («Палата № 6»), В. Ерофеевым («Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»), В.Сорокиным («Дисморфомания»), позволяющая передать отношение человека к современному состоянию мира. В данной пьесе абсурд выступает как реакция на окружающую действительность, как попытка самоидентификации личности в социуме, который подвергается со стороны этой личности критической ревизии. Бунт молодежи решается в жанровом русле драмы абсурда, в котором комическое коррелирует с трагическим.

Синтагматика пьесы, ее глубокое значение на семантическом и философском уровне не так проста, как кажется на первый взгляд. В ней нашли отражение постэкзистенциалистские философские концепции, которые рассматривают попытки человека сделать осмысленным его «бессмысленное положение в бессмысленном мире» (Э. Олби). В пьесе А. Курейчика герой пытается осмыслить позицию «настоящего» человека в обществе «ненастоящих» людей. Быть настоящим — значит быть свободным от условностей, поступать так, как хочется, ибо это «главный инстинкт человека, его естественная потребность» [13, с. 366]. Для «настоящего» человека не должно быть государственных границ, паспортов, прописок — всего того, что ограничивало бы его существование. Модель такого поведения и демонстрируется в пьесе, героем которой является молодой человек, без конкретного имени (Он).

Абсурд как прием, положенный в основу художественной структуры, актуализирует нравственно-философскую проблему и находит свою реализацию в эксперименте главного героя, объектом которого становятся родители его жены. Фарсовая ситуация (Он заставляет их раздеться догола, прыгать и резвиться подобно гориллам на лоне природы) оборачивается трагикомическим пассажем: эксперимент удался, родители ощутили себя «настоящими», но оказались в дурдоме. Туда же попадают и другие жертвы его эксперимента — представители власти (военком, чиновник, участковый).

Ключевая фраза («Когда ты в последний раз спал со свиньей?») становится лейтмотивом драматического нарратива. Вопрос абсурден, но в его подтексте явно заложена провокация. Этим вопросом герой тестирует окружающих и приходит к выводу, что все на него бояться дать ответ, потому что «настоящим» человек бывает только во сне, там он правдив. В

реальной жизни он лицемерит, лжет, притворяется, приспосабливается, подчиняется расписанию, которому обязан следовать.

Соединяя смеховое и трагическое, автор выстраивает пьесу по законам комедии положений, совмещая разнородные дискурсивные элементы (абсурд, гротеск, игру, черный юмор). Драматург деконструирует мир, меняя местами бинарные полюса «настоящих» и «ненастоящих», которые оказываются на грани разумного и безумного, явного и мнимого. Парадоксальность и необычность ситуации, которую моделирует драматург, основана на игре. Завязка действия (философскобытовой диалог между мужем и женой) является своеобразной экспозицией главной интриги – эксперимента.

В пьесе абсурд осуществляется не на уровне языка, а на уровне деструкции мышления индивида. Глобальные проблемы (расизм, экология), соединяясь с проблемами личными (пятнышко на сарафане жены), аккумулируются в его сознании, приводя к мысли о самоутверждении в роли «настоящего». Вместе с женой они освобождаются от всего, что ограничивает их свободу: сжигают паспорта, медицинские карты, студенческие билеты, избавляются от денег, используя их в качестве бумажных голубей. Апогеем их самоутверждения становится заброшенный, полуразрушенный дом, в котором они ощутили себя «пятым измерением, главнее всех...» [13, с. 333].

Кульминация пьесы – сцена в психбольнице, где оказались жертвы эксперимента и сам экспериментатор. Конфликт, выстроенный на конфронтации героя с представителями социума, фактически не разрешается, он уходит в подтекст. Круг замыкается: все оказались в психиатрической лечебнице, в ситуации несвободы, подчиняясь распорядку этого заведения. Парадокс в том, что в итоге герой становится «невменяемым», не отвечает за последствия своих действий. Метафизика реального и ирреального, «настоящего» и «ненастоящего» демонстрирует переход одного в другое. Грань между здравомыслящими и сумасшедшими стирается, они меняются местами. Игра завершается трагикомическим финалом.

Традиционной драме абсурда присуща кольцевая композиция, подчеркивающая неизменность абсурдного мира. По ее законам действие возвращается к исходному моменту, подчеркивается бессмысленность и невозможность его изменения. В пьесе А. Курейчика финальная сцена не повторяет первую, о замкнутом круге и безысходности свидетельствует ремарка: «Дальше начинается то, что должно было начаться, и продолжается до конца» [13, с. 361].

Боясь морализаторства, А. Курейчик предлагает зрителю полемичнофилософский дискурс, позволяющий самому сделать вывод, в каком мире мы живем и настоящие ли мы.

Как видим, абсурд стал активно проникать в драматургию, что обусловлено не только постмодернистским влиянием, но и состоянием общества, его кризисом, теми условиями, когда драма абсурда получает питательную среду для развития. И в то же время она модифицировалась, продолжая традиции классической драмы абсурда, обновляя приемы и средства, что дает основание говорить о новом периоде в ее развитии.

Библиографический список

1. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М., 1991.
2. Громова, М. И. Русская современная драматургия / М.И. Громова. – М.: Флинта, 2002.
3. Шлейникова, Е. Е. Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX-XXI веков: Автореф. канд. дис. / Е.Е. Шлейникова. – Санкт-Петербург, 2008. – 18 с.
4. Мережинская, Ю., Коминарец, Т. Русская постмодернистская литература конца XX начала XXI века: знаковый код и стратегии художественного поиска (на материале прозы и драматургии) / Ю. Мережинская, Т.Коминарец. – Херсон, 2007.
5. Петрушевская, Л. Опять двадцать пять/ Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX – начало XXI века) / Л. Петрушевская. – Минск:БГУ, 2002.
6. Каблукова, Н. В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: Автореф. канд. дисс. / Н. В. Каблукова. – Томск, 2003. – 20 с. 7. Бражников, И. Смысл и чистота абсурда //Соврем.драматургия. –1994. – №2. – С. 199–208.
8. Олби, Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы / Олби Э. – М., 1976.
9. Казанцев А. Братья и Лиза / Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX–начало XXI века). –Минск:БГУ, 2002.
10. Пряжко, П. Урожай // Соврем.драматургия. – 2009. – № 1.
11. Богаев, О. Русская народная почта / Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX–начало XXI века). –Минск:БГУ, 2002.
12. Делез, Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – Екатеринбург, 1998.
13. Курейчик, А. Настоящие / А. Курейчик // Скорина : сб. пьес. – Мн., 2006.