С.Я. Гончарова-Грабовская

*(Минск)*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОД «ДРАМЫ АБСУРДА» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ**

**Опубликована: Творчество Адама Мицкевича и современная мировая культура:Сб. науч. работ. Гродно, 2010. С. 274-280**.

В современной русской драматургии (особенно модернистской и постмодернистской) эксплицитно проявляется 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 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). 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, «Семья уродов» Д.Липскерова, «Братья и Лиза» А.Казанцева, «Русская народная почта» О. Богаева и др.

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» [1, 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.

Сублимируя 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 (философско-бытовой 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…» [1, 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» [1, с. 361].

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

Интерес в этом плане представляют и пьесы П.Пряжко ─ русскоязычного драматурга Беларуси [2]. В центре их внимания – нравственный предел эпохи потребления. Пронизанные иронией и самоиронией, они поднимают актуальные проблемы социума и отражают поэтику современной «новой драмы», инновационность которой сводится, с одной стороны, к эстетическому примитивизму, с другой – к философской обобщенности. Они сочетают 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 канонов и штампов, формируя новую театральную мифологему. Подтверждением сказанному является пьеса «Урожай»(2009), в которой ярко выражен эстетический код «драмы абсурда» (антидрамы). Как и представители неоавангардистского театра второй половины ХХ века (Г.Грасс, С.Мрожек, Х.Пинтер, В.Гавел и др.), он стремится сделать театр «аналогом жизни». Не случайно театр абсурда Э.Олби назвал «реалистическим театром нашего времени» [3, c. 289]. 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.

**Валерий**. Только их нельзя бить.

**Егор**. В смысле?

**Валерий.** Ну, в смысле, что их надо очень аккуратно класть в ящики, тогда они будут лежать долго. Ронять нельзя.

 **Егор.**  Понял. Прикольно [4, 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. 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 их 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 современной 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*», 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 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 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». На лицо страшная ирония, явно выраженная брутальном 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 ─ 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 космагонию 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 отрибутировать 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 «*сезифов 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» [3, с.101]. Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [5, 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» [5, с. 192]. В его диалогах скорее просматривается традиция С.Беккета, проявляющаяся в повторах (диалоги в «Ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетообразующим, 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 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, псевдо плоды, 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 ХХ века, 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».

Литература

1. Курейчик, А. Настоящие / А. Курейчик // Скорина : сб. пьес. Мн., 2006.
2. Пьеса «Трусы» поставлена в «Театре.doc» и Театре на Литейном. «Жизнь удалась», «Третья смена» поставлены в театре «Практика». Пьеса «Урожай» была отмечена на фестивале «Любимовка-2008».
3. Олби, Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы / Олби Э. - М., 1976.
4. Пряжко, П. Урожай // Соврем. драматургия. 2009. № 1.
5. Пави, П. Словарь театра / Пави П. - М., 1991.