

лыя годы, што набываў такой упартасцю – па крупінцы, па зярнятку – такім трудом, – свету белага не бачачы» [6, т. 6, с. 263].

Судьба будто бы насмехалась: «*тое, што некалі вяло Ганну к Яўхіму, цяпер не пускала да яе Васіля!*» [6, т. 6, с. 300]. Земля – вечная боль крестьянина, главное его богатство, она кормила всю семью, вызывала зависть у неимущих соседей и... одновременно была самой большой трагедией в жизни человека, потому что именно из-за нее ломались судьбы. Непонятно было Василию то, что казалось очевидным для Ганны: «горай як ё, наўрад ці будзе. Горай, здаецца, не бувае», потому как «як ё ў чалавека шчасце, дак і гаспадарка значыць нешто. А як няма – які толк са ўсяго!» [6, т. 6, с. 134].

«Аморальное» поведение героини вызывало раздражение и непонимание социума, такая любовь осуждалась, ибо разрушала те представления, которые прочно обосновались в жизни людей. Однако Ганна, освободившись от оков социотризма, бросила своеобразный вызов обществу: ушла из дома Глушаков, из того мира, который был так ненавистен ей.

В романе «Метели, декабрь» Мележ сталкивает Ганну с Башлыковым, секретарем райкома, которого она рассматривала сначала с уважением и восхищением: «Грамотны. Не нашага поля ягада», «не падобны ні на кога, што бачыла ранней» [6, т. 7, с. 34]. А на собрании отметила, что уж слишком много у него наносного, «ученого», что мешает найти подход к людям, без чего работать с крестьянами невозможно. Вскоре завязались отношения, но только все закончилось, как и началось – неловко, неправильно, не по-человечески. Ганна не стала больше ничего скрывать, поняв, что человек, которого она приняла за кого-то исключительного, не поймет ее, он ей не пара. Смело и решительно сказав, кто ее бывший муж, бросила: «От усё!» и ушла [6, т. 7, с. 239].

Смелость, с помощью которой Ганна Чернушка борется за свою судьбу, – признак персонцентрической направленности характера героини.

В «Полесской хронике» создан характер сильной женщины, которая не побоялась нарушить привычный уклад жизни, боролась за свою любовь, старалась противостоять окружающей действительности. Ганна Чернушка – прежде всего личность, то есть героиня персонцентрически ориентированная, потому как сумела преодолеть огромное количество препятствий, трудностей на пути к счастью, не растеряв при этом главных человеческих качеств – доброты, искренности, чувства собственного достоинства.

Она бросила вызов обществу, всему тому, что накапливалось и процветало веками: произволу, жестоким обычаям, слепой покорности и повиновению, смогла выступить против «абязлічвання», отстоять право «чалавекам звацца», выбрать свой собственный жизненный путь [1, с. 78].

ЛИТЕРАТУРА

1. Смыкоўская, В.І. Творчая канцэпцыя пісьменніка. Задума і яе мастацкае ўвасабленне ў «Палескай хроніцы» І. Мележа / В.І. Смыкоўская. – Мн.: Выд-ва БДУ, 1976. – 111 с.
2. Кулешов, Ф.И. Подвиг художника: Литературный путь И. Мележа / Ф.И. Кулешов. – Мн.: Изд-во БГУ, 1982. – 224 с.
3. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев [и др.]. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
4. Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: в двух частях / А.Н. Андреев. – Часть 1. – Минск, БГУ, 2003. – 177 с.
5. Андреев, А.Н. Культурология. Личность и культура / А.Н. Андреев. – Мн.: Дизайн ПРО, 1998. – 160 с.
6. Мележ, І. Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ. – Мн.: Маст.літ., 1979.

А.А. Шавель (Минск, БГУ)

ПОСТАБСУРД В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Sky is Over.

Серж Танкиан

Acting is much more real than life

O. Wilde

Комедия П. Пряжко «Урожай» (2009) – первая белорусская русскоязычная пьеса, охарактеризованная исследователем как постабсурдистская («В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий ранг условности» [1, с. 197]). В финале данного произведения звучит фрагмент из песни Сержа Танкиана *Sky is Over* («С небом покончено»). Композиция о том, что небо над нашими головами исчезает, растворяется, что бы мы ни

делали и как бы ни боролись с этим, возможно, заключает в себе пафос драматургии постабсурда – драматургии исчезнувшего неба.

Постабсурдистскими можно считать многие белорусские русскоязычные пьесы начала третьего тысячелетия: «Детский сад» и «Настоящие» А. Курейчика, «Труссы» и «Урожай» П. Пряжко, «Дожить до премьеры» Н. Рудковского, целый ряд драм К. Стешика («Яблоки», «Детский С-Ад», «Милые странные девочки из прозрачного фарфора», «Мужчина – женщина – пистолет», «Спасательные работы на берегу воображаемого моря», «Лето кончается навсегда», «План побега из космоса»). Цель нашей статьи – на обозначенном материале показать специфику постабсурдистской драмы, ее отличие от традиционной драмы абсурда.

Основное отличие находится на уровне мироощущения: если для драмы абсурда важно показать бесперспективность *бытия*, то постабсурдистская драма показывает его *вторичность*, неестественность, искусственность. Мир драматурга-постабсурдиста – это мир-презентация, демонстрирующая не столько отсутствие «реальности-нормы», сколько забвение этой реальности. В начале XXI века абсурдная реальность, «ирреальность» становится сознательным выбором персонажа, его *отречением от реальности-нормы*. Почему? Да потому что нормы как таковой больше не существует. Она либо дискредитируется, объявляется несостоятельной и неполноценной, как в «Настоящих» А. Курейчика, либо игнорируется, как в пьесе Н. Рудковского «Дожить до премьеры».

В драматических произведениях К. Стешика, структуру которых можно охарактеризовать термином из области информационных технологий – *диалоговое окно* – двое персонажей (как правило, Он и Она) беседуют, и «рамка» из реплик персонажей открывает перед читателем именно окно – своеобразный портал в параллельный мир, построенный по законам небытия, мир подлинный, ирреальный, абсурдный. Этот мир предельно близок повседневности, отделен от нее лишь тонкой гранью и в момент экзистенциального выбора вступает с человеком в контакт.

Источником абсурда в постабсурдистской драме по-прежнему является раздвоенность человеческого бытия, двоемирие, однако природа двоемирия нова: альтернативная, «абсурдная» реальность является тварной, созданной по желанию и воле персонажа. Постабсурд показывает, как человек бежит из абсурда в абсурд, словно надеясь, что абсурд, который он создаст, будет лучше, справедливее, великодушнее того, от которого он сбежал.

Драматург-постабсурдист всегда показывает *момент выбора*. «Абсурдная реальность» отныне существует не сама по себе, она творится персонажами как альтернативная Вселенная. В пьесах П. Пряжко, А. Курейчика, Н. Рудковского, в некоторых диалоговых окнах К. Стешика переход от реальности к ирреальности выглядит как следующая, единственно логичная ступень существования. Актриса Вера из пьесы Н. Рудковского «Дожить до премьеры» сознательно «уходит» в актерство и намеренно переносит свою роль в жизнь. Реальность-норма легко впитывает привнесенную иррациональность и обрастает абсурдистскими деталями (безвременьем, сумасшествием, тотальной бесперспективностью). Театральная «абсурдная реальность», творимая Верой, постепенно заменяет исходную, и становится новой реальностью-нормой уже для целой группы персонажей (Верин муж, подруга, спортивный инструктор).

Неслучайна также *нарочитая театрализация* самоубийства в пьесе К. Стешика «Мужчина. Женщина. Пистолет». Имитация французского фильма снимает существующий разлад между личностью и окружающей ее реальностью, возводит внебытийные «декорации», на фоне которых «абсурдная ситуация» парадоксально воспринимается как единственно возможная. В данном контексте уместно также вспомнить пьесы «Детский С-Ад» (где ад как «абсурдная реальность» осмысливается в образе экспериментального театра) и «Милые странные девочки из прозрачного фарфора» (персонажи являются куклами).

Подобное непринужденное *оперирование множеством миров* обусловлено и характером нового века – в частности, широким распространением виртуальной реальности, дающей человеку возможность множить лики своего одиночества, рядить его в маски. Если раньше индивидуум, не согласный с мнением общества, должен был вступить с ним в противоборство, то сейчас необходимость в радикальных мерах отпала: индивидуум может легко создать собственный мир, став в нем королем и богом одновременно, что отражено современной драматургией. И получается, что миру по-прежнему нужны герои, а кругом лишь многочисленные аватары, царящие в созданных ими виртуальных мирах. Об этом повествуют пьесы А. Курейчика («Детский сад», «Настоящие»). В обоих произведениях, эксплуатируя мотив психической аномалии, а именно шизоидное расщепление личности, драматург показывает некий демонстративный, «игрушечный» бунт, осуществленный словно в специально выстроенных для этого театральных декорациях. Бунт персонажей А. Курейчика – это не попытка изменить реальность, а пропаганда ухода от нее либо в первобытное состояние («Настоящие»), либо в мир детства («Детский сад»), так или иначе в альтернативную абсурдную реальность.

Драма абсурда оперирует максимально обезличенными, схематичными персонажами-марионетками. *Постабсурдистская драма* – персонажами-актерами, умеющими подстраиваться под любые декорации. Абсурдистская марионетка подчинена движениям невидимого кукловода. Постабсурдистский

«актер» проявляет инициативу: выбирает сценарий своей иррациональности, корректирует игру в зависимости от обстоятельств.

Вспомним абсурдистских «марионеток» в русской драматургии последней трети XX века. Саамыми яркими примерами являются персонажи М. Павловой: Белкин («Ящики»), Гребенкин («Операция «БЕС»), Курицын («Дед Прокофий») помогают автору показать генетическую скованность и постоянный подсознательный страх, являющиеся сущностью обитателей советской иррациональности. Персонаж-марионетка в сатирической «драме абсурда» всегда является эмблемой авторской идеи. В белорусской драматургии 1990-х годов можно отметить сказочных персонажей «Головы» И. Сидорука и плакатных обитателей очереди в «АС-Линии» Г. Богдановой, которые, подобно разнообразным формам для выпечки, содержат одно и то же «тесто» – стремление выразить идеал через «антиидеал». Абсурдист-сатирик конца XX века создает «драму абсурда» с воспитательной целью: он показывает зрителю предел того, как не должно быть, для того, чтобы стало по-другому. И. Сидорук и Г. Богданова оперируют марионетками нарочито прозрачно: схематичность персонажа доведена до предела, о чем можно судить хотя бы по спискам действующих лиц (у Сидорука – «Шукальнік», «Бежанка», «Сіротка», «Дурань»; у Г. Богдановой – «Непрадажны мастак з мальбертам», «Паэт-лірнік з ліраю», «Вучоны з авоськай», «Вучоны з партфелем», «Сталічная правінцыялка ў ласінах», «Былы партыец з папкай, пры гальштуку», «Былая савецкая дама»). Совершенно логично дополняют список персонажей Г. Богдановой манекены, соломенные куклы и соломенные же ослики. Абсурдистская «марионетка» обречена демонстрировать бесперспективность и иррациональность бытия: каждый из указанных выше персонажей – реинкарнация Сизифа, для которого нет иного выхода, кроме как слиться с окружающим его абсурдом и продолжать бесцельное движение по вечному кругу.

Постабсурдистский персонаж-актер начала XXI века обреченностью не отмечен. Выбирая из двух ирреальностей ирреальность себе по вкусу, он проявляет здоровый эгоизм, поворачиваясь спиной к миру и приспособляясь творимую иллюзию к собственным нуждам. Абсурдистская «марионетка» не вызывает жалости в силу своей схематичности и усредненности. Постабсурдистский «актер» может вызвать зависть. Показанный драматургией нового века уход в абсурд – секрет выживания современного общества, рецепт безболезненного и даже приятного существования в полном катастроф и нелепой жестокости мире.

Весьма характерны в данном контексте молодые люди из пьесы П. Пряжко «Урожай». Показанные в качестве бригады сборщиков яблок, они удивляют своей заторможенностью и нерешительностью при выполнении простейших действий. Сложить яблоки в кучу, подержать гвозди в руке, – все это выполняется с невероятными усилиями. «...Такие красивые яблоки висят, а собрать не можем» [2, с. 97], – произносит Егор. Валера, Егор, Ира и Люба изначально испытывают удовольствие от новизны процесса. Однако постепенно персонажи раскрываются как лица не способные на труд. Работа не приносит им удовлетворения, сбор яблок показан как труд безрезультатный, гораздо более бессмысленный, чем Сизифов, поскольку в труде Сизифа, по крайней мере, заложено искупление. К неудовлетворенности моральной – от плохо сделанной работы – примешиваются разнообразные физические недуги. Персонажам «Урожая» больно и страшно жить. Сам процесс дыхания становится затруднительным и вызывает сопротивление организма. Возникает закономерный вопрос: что же естественно для подобных персонажей? Куда уходят они в финале пьесы, отомстив яблоневому саду: сломав деревья и беспорядочно разбросав яблоки? Под песню об исчезнувшем небе они уходят в виртуальную реальность, в абсурдную реальность с небом нарисованным, где жить проще и приятнее.

Постабсурдистская драматургия ставит диагноз уже не власти и даже не обществу, а стилю жизни всего современного человечества. Как отметила С.Я. Гончарова-Грабовская, «она заставляет задуматься над сущностью «инфантильного поколения» [1, с. 197].

Большое количество текстового материала с элементами абсурда в драматургии начала XXI века, постепенный переход абсурда в постабсурд заставляет задуматься о том, актуально ли по-прежнему давать абсурду определение исходя из отталкивания от нормы. Возможно, абсурд и представляет собой норму дня сегодняшнего?

Современные драматурги, в том числе и белорусские, не просто используют язык абсурда: абсурд как прием растворен для них в абсурде окружающей действительности, и они не могут выразить новую реальность традиционными средствами, причем даже применение элементов абсурда представляется для них недостаточным. Если реализм понимается как отражение жизни в формах самой жизни, то *постабсурдизм* – это новый реализм, предназначенный для отражения абсурдной действительности в формах абсурда.

В песне *Sky is Over*, звучащей в финале «Урожая», есть такие строки: «Небо исчезает, хотя мы не сможем без него жить». Однако небо исчезает, а жизнь продолжается – в мире без неба, а точнее с небом нарисованным, воспроизведенным. Таков выбор постабсурдистского персонажа-актера, и, как нам представляется, этот выбор вполне отражает текущую реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова-Грабовская, С.Я. Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века. – Минск: РИВШ, 2010. – С. 193 – 197.
2. Пряжко, П. Урожай / П. Пряжко // Современная драматургия. – 2009. – № 1. – С. 89 – 101.

А.М. Пісарэнка (Мінск, БДУКМ)

ВОБРАЗНАСЦЬ І ВЫРАЗНАСЦЬ ЯК МАЎЛЕНЧАЯ АДМЕТНАСЦЬ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ

Выразнасць – камунікатыўная якасць маўлення, пры дапамозе якой аўтар тэксту падтрымлівае ўвагу чытача або слухача, прымушае задумацца над зместам выказвання, кранае думкі і пачуцці, не пакідае раўнадушным. Часам у мовазнаўчай літаратуры атаясамляюць паняцці *вобразнасць* і *выразнасць*; аднак **вобразнасць** заўсёды звязана з пераносным значэннем слова, з ужываннем слова ў кантэксце, у той час як для стварэння *выразнасці* (экспрэсіўнасці) могуць ужывацца словы і з прамым значэннем. Несумненна адно: і *вобразнасць*, і *выразнасць* упрыгожваюць маўленне. Яшчэ Дыяген Вавілонскі пісаў: «Прыгажосць ёсць выказванне, якое дазваляе пазбегнуць паўсядзённасці». З усяго сказанага вышэй вынікае: паняцце *выразнасці* больш шырокае за паняцце *вобразнасці*, гэтыя два паняцці рэалізуюць эстэтычную функцыю мовы, а значыць, яны найбольш запатрабаваныя ў мастацкім стылі.

Як вядома, маўленчая *выразнасць* залежыць ад многіх прычын: ад ступені асэнсаванасці аўтарам прадмета гутаркі, ад стаўлення да тэмы і зместу выказвання, ад наяўнасці / адсутнасці псіхалагічнага кантакту паміж адрасатам і адрасантам. Аднак веданне мовы, моўнае чутцё – гэта перадумова стварэння *экспрэсіўнага* тэксту. Важна ўсвядоміць, што *выразнасць* дэманструе неардынарнасць мыслення, спецыфічнасць светаўспрымання і выяўляецца на ўсіх моўных узроўнях: фанетычным, лексічным, фразеалагічным, словаўтваральным, граматычным і экстралінгвістычным (нямоўным).

Гукапіс як крыніца *выразнасці* мовы прапаноўвае шэраг фанетычных прыёмаў, якія найчасцей функцыянуюць у мастацкім стылі – у мове паэзіі ці лірычнай прозы. Нельга не пагадзіцца з тым, што высокамастацкі твор, пры ўспрыманні якога чытач (слухач) атрымлівае задавальненне, – гэта гармонія гукавой і *вобразнай* прыроды слова. Гукавыя паўторы (алітарацыя і асананс) выкарыстоўваюцца пісьменнікамі з рознай мэтай, таму ролю гэтых сродкаў трэба разглядаць у кантэксце: *Ні самалёта, ні сініцы, Стаяць бярозы, нібы ў сне, Пакуль ламанай бліскавіцай Па небасхіле паласне, Пакуль дрымотна забуркоча, З-за хмары выкаціцца гром, Загрукае пустою бочкай І разаб'ецца за бугром* (Г. Бураўкін). Як відаць, праз паўтор свісцячых [с] – [с'], [з] – [з'], галоснага [і] аўтар «малюе» цішу, якая змяняецца раскатамі гому, а ён у вершы грукоча не толькі дзякуючы параўнанню (*як пустая бочка*), метафары (*разаб'ецца за бугром*), але і дзякуючы паўтору вібранта [р], галоснага [о].

У выніку шматлікіх гукавых паўтараў пісьменнікі ствараюць *гукавобразы* – *вобразы*, у аснове якіх гукавыя асацыяцыі індывідуальнага, аказіяльнага характару. У сучаснай беларускай літаратуры незвычайнай *экспрэсіі* валодаючы арыгінальныя *гукавобразы* Алесь Разанава. Слова, якое з'яўляецца назвай, потым вытлумачаецца на працягу ўсяго верша, раскрываючы самыя нечаканыя бакі прадмета асэнсавання. Прааналізуем урывак з твора «Дождж»: *Дождж [доишч] доўгачаканы, доўгажаданы. Ён «доіцца» з неба і дагаджае атожылкам руні, дрэвам, усёй зямлі – ён іхні заўсёдны добраахвотны даўжнік. Дождж прыходзіць як боскі адказ на стараславянскую – старасялянскую – малітву: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Дождж добры, дождж дужы, калі ён у меру, у дозу, у «досыць» і калі ў пару – у сяўбу, а не ў жніво і ў дажынкi. Нанізванне слоў з гукамі [ж], [ш], [ч] стварае гукавы малюнак ціхага, шапатога дажджу; паўтор [о] «малюе» дождж працяглы, доўгі; жыццядайная, жыццесцвярдзальная сіла дажджу – у паўторы звонкіх [д], [дж].*

Сугучча слоў (роднасных і няроднасных) – гэта крыніца стварэння дакладнай рыфмы, каламбураў, скорэгаворак, якія заўсёды ўражваюць трапнасцю словаўжывання, вастрынёй думкі, падтэкстам: *Такая цішыня... Здаецца, клёны слухаюць І хочуць агадаць, якой дарогай, дзе З сібернымі вятрамі, з завірухамі У ботах ледзяных зіма ідзе* (П. Панчанка) – на сугучныя канцавыя лексемы прыпадае сэнсавая нагрузка, паэт акцэнтуюе ўвагу на прыбліжэнні вясны. У сваю чаргу каламбуры, заснаваныя на сугуччы слоў, – гэта і сродак рытмізацыі і рыфмізацыі паэтычнай мовы, праз лексемы з гукавым падабенствам дасціпна супастаўляюцца (супрацьпастаўляюцца) з'явы, прадметы, іх дзеянні і ўласцівасці. Аўтары нібы «гуляюць» са словамі, не пакідаючы абыякавымі чытачоў, слухачоў: *Цяпер – Ці ў радасці згары, Ці счакні ад адчаю, Адчуй адно: ідзеш з гары. Твой смутак залачае...; Мне ўцямна, нарэшце, зрабілася, Што значыць утопія – Багата ў Ваішых вачох утапілася, утоп і я ...* (Р. Барадулін).