

Вольга Сянькова
Віцебск

Уплыў антытэатра на беларускую і ангельскую драму

Драма ўяўляе сабой асаблівы род літаратуры, які спалучае не толькі аўтарскае ўспрыманне рэчаіснасці, але і прадугледжвае актыўную творчую пазіцыю з боку чытача і гледача. Менавіта такім чынам драматургічная спадчына пісьменнікаў накіраваная на розныя ўзроўні ўспрымання і інтэрпрэтацыі, што прадвызначае своеасаблівыя мастацкія вартасці драматычных твораў.

Літаратурны працэс XX стагоддзя выкрышталізаваў такую форму творчага засваення рэчаіснасці, як тэатр абсурду, які заявіў пра сябе як пра амаль што адасобленую з’яву з канца 50-х гадоў. Тэрмін “тэатр абсурду” актыўна пачаў ужывацца пасля таго, як у 1961-м годзе свет пачыла кніга Марціна Эсліна з аднайменнай назвай. Гэты творчы феномен, як правіла, звязваюць з імёнамі такіх пісьменнікаў, як Эжэн Іанеска, Сэмюэл Бэкет, Славамір Мрожак, Жан Жэне. Кожны з адзначаных аўтараў вылучаецца самастойнай творчай пазіцыяй і непаўторным метадам асэнсавання рэчаіснасці, што дае падставы разглядаць тэатр абсурду не толькі як заканамернае існаванне аднаго з творчых феноменаў XX стагоддзя.

Драма абсурду вызначаецца даволі складанай і шматграннай прыродай. З аднаго боку, гэты феномен увабраў у сябе творчыя здабыткі У. Шэкспіра, А. Стрынберга, А. Жары, М. Метэрлінка, Б. Шоу, Б. Брэхта, што адбілася на ключавых момантах фармальнай арганізацыі п’ес (напрыклад, лаканічная пабудова архітэктонікі драм, акцэнт на дзеянне, якое адбываецца за сцэнай, сімвалізм вобразаў), з другога – змясціў разнастайныя індывідуальна-аўтарскія падыходы. Як адзначаюць даследчыкі, “очевидные как общность, так и разноречивость наследуемой традиции, выбора путей её актуализации и обусловили, вероятно, тот факт, что принадлежность писателей к театру абсурда не обозначилась провозглашениями единых идейно-эстетических программ”¹. Зыходзячы з тэорыі парадыгмаў мастацкасці, якую прапанаваў В. Цюпа², драма абсурду ўяўляе сабой лагічную праяву

¹ И. Лапин, *Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность. Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций*, Витебск 2008, с. 105.

² В. Тютя, *Анализ художественного текста: учебное пособие для вузов*, Москва 2008.

некласічнай мадальнасці, калі мастацкі аб'ект паўстае як трохбаковы камунікатыўны працэс: аўтар – герой – чытач. Для таго, каб адбылася камунікацыя, каб мастацкі твор існаваў, недастаткова толькі наяўнасці самога тэксту, неабходна яшчэ і рэцэптыўная актуалізацыя твора ў свядомасці адрасата. З дыскурсіўнага боку драмы абсурду накіраваны на актыўны ўдзел чытача і гледача ў засваенні творчай прасторы мастацкага аб'екта. Адзначым, што першыя антып'есы ўспрымаліся як эпатажны выклік рэчаіснасці і традыцыйным канонам тэатра, класічнай эстэтыцы і наогул здароваму сэнсу. Але такая рэакцыя аказалася спрошчанай, і хутка стала зразумела, што абсурднае, на першы погляд, дзеянне, якое адбываецца на сцэне, – гэта не што іншае, як здаўна апрабаваны спосаб выклікаць ва ўпэўненым у асабістай годнасці абывацелю шэраг сумненняў наконт сваёй бязгрэшнасці. Прынцыпы засваення мастацкай рэчаіснасці антып'ес яскрава адлюстроўваюць спосаб уздзеяння на свядомасць сучаснага чалавека. Як адзначае І. Шаблоўская, “арыгінальнасць і адметнасць праявы здабыткаў мінуўшчыны ў суперсучасным вопыце – вынік складанага працэсу перакадзіроўкі засваення традыцый”³. Яскравым прыкладам таго, што такая “перакадзіроўка” мела поспех, з'яўляецца пастаноўка п'есы С. Бэкета *Учаканні Гадо* перад зняволенымі ў турме Сан-Квенціна ў 1957-м годзе. Арганізатары паказу хваляваліся, што п'еса праваліцца па прычыне складанасці і арыгінальнасці аўтарскага падыходу, як ужо адбылося на лепшых падмостках Парыжа і Лондана. Аднак вязні зразумелі не толькі саму пастаноўку, але і падхапілі ключавы пасыл творчай задумы драматурга. Дадзеная катэгорыя людзей, якія апынуліся за межамі жыцця, у сітуацыі безвыходнасці, злёгка адчула наканаванасць і трагічнасць п'есы.

Калі разглядаць традыцыйна пабудаваную п'есу, то яна ў сваёй аснове павінна мець цікавую гісторыю, у той час, як антып'есы пазбаўлены сюжэтнай лініі. Калі для “добра пабудаванай п'есы” (ад ангел. *well-made play*) неабходна наяўнасць паказу вобразаў у эвалюцыі, матывацыя ўчынкаў і іхніх наступстваў, то п'есы тэатра абсурду прадстаўлены “марионеточнымі персонажамі, дзействующими механічна”⁴. Менавіта спалучэнне такіх новых прынцыпаў, дзе галоўным з'яўляюцца не сюжэт і характары, а тое пачуццё, якое адкрывае ў сабе глядач, і становіцца новым спосабам размовы са светам “згубіўшым ілюзію веры”⁵. З такога пункту гледжання аказваецца абгрунтаваным і падыход даследчыка Д. Кандакова, які сцвярджае, што “не існуе тэатра абсурда як художественного течения, можно лишь говорить об отдельных драмах абсурда”⁶. Разуменне тэатра абсурду як творчага метаду

³ І. Ш а б л о ў с к а я, *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія*, Мінск 1998, с. 4.

⁴ Д. К о н д а к о в, *Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века*, Новополоцк 2008, с. 14.

⁵ І. Ш а б л о ў с к а я, *op. cit.*, с. 5.

⁶ Д. К о н д а к о в, *op. cit.*, с. 14.

тлумачыцца наяўнасцю супярэчнасцяў, якія ўзнікаюць пад час аналізу п'ес ангельскага драматурга Гаральда Пінтэра. Творчыя здабыткі лаўрэата Нобелеўскай прэміі 2005-га года сумяшчаюць як вопыт антытэатра, так і вынаходніцтвы "сярдзітых маладых людзей", "новай" драмы. Першыя п'есы Г. Пінтэра [(*Пакой* (*The Room*, 1957), *Дзень нарадзінаў* (*The Birthday Party*, 1957), *Нямы афіцыянт* (*The Dumb Waiter*, 1957), *Цяпліца* (*The Hothouse*, 1958))] характарызуюцца, на думку даследчыкаў⁷, абсурдысцкай скіраванасцю, што праяўляецца ў "арыгінальным спалучэнні авангарда з традыцыйнымі элементамі"⁸. Для больш грунтоўнага вылучэння элементаў абсурду ў драматургіі Г. Пінтэра, неабходна ўдакладніць уяўленні пра некаторыя асноўныя прынцыпы антытэатра. Трэба адзначыць, што сама катэгорыя "абсурд", якую зрабілі ключавым элементам разглядаемага намі творчага феномена, існуе ў "антытэатры" ў крыху іншай праяве, чым у экзістэнцыяльных драмах Ж.П. Сартра і А. Камю. Перад намі абсурд не як прамежкая стадыя, пасля якой вынікае трансцэндэнтны выбар персанажаў, а адзіная характарыстыка ўсяго дзеяння. Абсурдным з'яўляецца канстанта становішча герояў, з якімі нічога не можа здарыцца, паколькі яны з'яўляюцца, па сутнасці, пустым месцам, марыянеткамі. А паколькі персанажы не маюць пэўных пазіцый, то губляецца і аснова для ўзнікнення таго, што з'яўляецца цэнтральным элементам класічнай драмы – канфлікту, інтрыгі. У антыдраме напружанне ствараецца за кошт гнятлівай статыкі існавання, калі героі гавораць шмат слоў, якія нічога не азначаюць, калі здаецца, што нешта робіцца, але становішча персанажаў гэта не змяняе, таму што час рухаецца ў замкнёнай прасторы. Для п'ес абсурду характэрным з'яўляецца наяўнасць цыклічнага ці незавершанага развіцця падзей, трагікамічнага стаўлення да абставін, паэтыка абсурду сумяшчае чорны гумар, жорсткае спалучэнне скепісу, жаху і смеху, што дапамагае "выбіць" чытача і гледача з прывычнага асяроддзя, узварушыць ягоныя пачуцці, каб праз "шокавую тэрапію" вярнуць да рэчаіснасці і да ўсведамлення свайго месца ў ёй.

Бясспрэчна, многія з такіх прынцыпаў знаходзяць сваё месца ў творчай спадчыне Г. Пінтэра, але наяўнасць статычнага існавання персанажаў, якое спалучаецца з атмасферай татальнага жаху і няўпэўненасці, пашыраецца імкненнем аўтара вывесці сваіх персанажаў да ўсведамлення персанальнай адказнасці. Схематычная сітуацыя прадчування невядомага ў п'есе С. Бэкета *У чаканні Гадо* і адпаведныя абставіны ў п'есе Г. Пінтэра *Пакой* адрозніваюцца прынцыповым падыходам: стаўленнем аўтараў да ролі чытача і гледача. Так, у п'есе С. Бэкета статычная і наўмысна безвыходная атмасфера няўпэўнасці і чакання невядомага супрацьстаіць той сітуацыі, у якой апынуліся героі пінтэраўскай п'есы. У драме ангельскага драматурга Роуз і яе муж Берт

⁷ M. E s s l i n, *The Theatre of the Absurd*, New York 2004.

⁸ *Ibidem*, с. 254.

адгарадзіліся ад варожай рэчаіснасці і “схаваліся” ад жыцця ва ўтульным пакоі. Любыя намаганні свайго мужа пакінуць гэты закутак (пайсці на працу, напрыклад) Роуз сустракае прыступамі панікі і адчаю. Беспадстаўныя спробы абараніць свой дом і сям’ю прыводзяць да думкі, што крохкі свет існавання Роуз грунтуецца на наяўнасці нейкай таямніцы. Атмасфера чакання пагрозы з боку невядомай звышнатуральнай сілы бэкэтаўскай п’есы змяняецца канцэнтраваннем жорсткасці і бездапаможнасці ў драме Г. Пінтэра. Няўстойлівы свет Роуз разбураецца з прыходам яе сляпога бацькі, якога яна пакінула шмат гадоў таму. Тая самая адказнасць за свае ўчынкі, якую Г. Пінтэр спрабуе абудзіць у сваіх чытачоў і глядачоў на працягу ўсяго свайго творчага шляху (найбольш яскрава гэта прасочваецца ў позніх драмах, калі асабістая адказнасць праецыруецца на ўзровень палітычнай адказнасці кожнага грамадзяніна за знешнюю палітыку свае дзяржавы) атаясамліваецца ў п’есе са спрадвечнай праблемай бацькоў і дзяцей. Аўтару важна актуалізаваць для публікі пытанне немагчымасці пазбегнуць сустрэчы з рэальнасцю. Такая трансфармацыя нявызначанасці, бессэнсоўнасці чакання, якая з лёгкай рукі С. Бэкэта стала сімвалам антытэатра, развіваецца ў п’есе Г. Пінтэра і ўвасабляецца ў форму аўтарскай размовы з чытачамі. Для драматургаў антытэатра надзвычай важна было завастрыць пытанне, збянтэжыць глядача з мэтай яго асабістай рэфлексіі над сітуацыяй; для Г. Пінтэра ж аднаго гэтага, здаецца, недастаткова, бо яму патрэбна актуалізаваць сваё аўтарскае бачанне сітуацыі.

Яшчэ больш цікавую форму развіцця згаданы прынцып тэатра абсурду набывае ў творчым ракурсе беларускіх драматургаў. Як адзначае І. Шаблоўская, “беларуская драматургія пазней за іншыя славянскія літаратуры пачала асвойваць паэтыку абсурду”⁹. Нягледзячы на тое, што адлюстраванне абсурдысцкіх традыцый з’яўляецца амаль на два дзесяцігоддзі пазней, п’есы беларускіх эксперыменталястаў вылучаюцца сваёй самабытнасцю і выдатным асэнсаваннем заходнееўрапейскага вопыту. Як адзначае даследчыца сусветнай літаратуры Е. Лявонава, “з’явіўся цэлы шэраг твораў, аўтары якіх імкнуліся нібы нанава адкрыць чалавека, паказаць спецыфіку ўзаемаадносін яго з часам і светам у новых умовах”¹⁰. У творах такіх яскравых драматургаў-эксперыментараў, як І. Сідарук, А. Дзялендзік, А. Асташонак, Г. Багданава, М. Арахоўскі прасочваюцца не толькі тэндэнцыі антытэатра, прыёмы “новай” драмы А. Чэхава, Б. Брэхта, але і своеасаблівы нацыянальны каларыт, што праяўляецца, напрыклад, у міфалагізаваных вобразах, наяўнасці звышнатуральных істот у мастацкай прасторы п’ес. Адзін з драматургічных тэкстаў А. Асташонка *Існасць* развівае традыцыйнае ўспрымання асноўных прынцыпаў тэатра абсурду (наяўнасць схематычных

⁹ І. Ш а б л о ў с к а я, *op. cit.*, с. 5.

¹⁰ Е. Л я в о н а в а, *Беларуская літаратура XX ст. у еўрапейскім літаратурным кантэксце: вучэбны дапаможнік для студэнтаў філал. факул.*, Мінск 2002, с. 69.

персанажаў, гнятлівая атмасфера невядомасці, адсутнасць часавых арыенціраў), нават праблематыка (“чаканне”), якую закранае п’еса, уводзіць нас у драмы С. Бэкета. Але перад намі не проста дыялог у пустэчу, бо героі дакладна ведаюць, што адзінае, што яны павінны рабіць – гэта чакаць: “Хто-небудзь прыйдзе <...> таму што прыйдзе. Бо мы чакаем”¹¹. Модус аўтарскага бачання сітуацыі не сыходзіцца толькі на спробах “падчапіць” чытача, але і мае аптымістычнае адценне, надзею на тое, што ўсё ідзе сваёй чаргой.

У якасці своеасаблівага творчага маніфеста можна разглядаць і *Рэпетыцыю* згаданага аўтара. Дзеянне, як вынікае са шматгалосага палілога, адбываецца ў тэатры. Перад намі масавы партрэт безаблічных істот, схематычнае пазначэнне адценняў пачуццяў і турбот. Узяўшы за аснову вядомыя нам прынцыпы тэатра абсурду (замкнёная прастора дзеяння, знешняя бессэнсоўнасць размовы, часавая канстанта), аўтар паміж радкамі залажыў разважанні пра будучыню тэатра: “Тэатр перарабляе не чалавека. Тэатр перарабляе некаторых людзей. У яго выбраная скіраванасць”, “Наш тэатр пабудаваны на адной акторскай тэхніцы. Гэта мёртвы дом”¹². Аўтар пашырае асэнсаванне актёрства і новых тэатральных метадаў, якія адпавядаюць часу (у п’есе згадваецца і С. Бэкет з Э. Іанескам), да ўсведамлення чалавекам асабістага жыцця. Такая наяўнасць пэўнай аўтарскай лініі выводзіць *Рэпетыцыю* за межы фармальнага падабенства да антыдрам. Перад намі вельмі сканцэнтраваны, пругкі па насычанасці дзеяння твор з актыўнай аўтарскай пазіцыяй. Як бачым, і Г. Пінтэр, і А. Асташонак выкарыстоўваюць прынцыпы антытэатра з мэтай глыбей давесці сваю ідэю да сваіх прыхільнікаў. Нярэдка ў п’есах абсурду сустракаецца агульная пастаноўка праблемы, настрой, які публіка павінна злавіць і перанесці на асабісты лёс. У той час, як драматургі, якія паглыбляюць гучанне прынцыпаў антытэатра, імкнуцца данесці асабістую пазіцыю, прыпыніць чытача на пэўнай думцы.

У адной з п’ес Г. Пінтэра *Нямы афіцыянт* узнімаецца пытанне ўзаемаадносін чалавека і сістэмы. Дзея адбываецца, паводле канонаў антытэатра, на абмежаванай замкнёнай тэрыторыі, дзе два гангстары-кілеры чакаюць чарговага задання. Атмасфера чакання ўскладняецца страхам і няўпэўненасцю, бо загады аддае звычайны ліфт. Дзеянне пабудаванае так, што адзін з кілераў атрымлівае загад забіць першага, хто ўвойдзе ў пакой, і, па іроніі лёсу, ахвярай выпадковасці стаў калега забойцы. У такім трагікамічным ракурсе Г. Пінтэр падае ўзаемаадносіны паміж чалавекам і ўладай, калі асоба губляецца ў механізме дзеяння сістэмы і пазбаўляецца права на асабісты выбар.

¹¹ А. Асташонак, *Драматургічныя тэксты* [у:] *Сучасная беларуская п’еса*, Мінск 1997, с. 220.

¹² *Ibidem*, с. 200.

Падобную праблему ўздывае і І. Сідарук у п'есе *Галава* (1992). Аўтар цікава выкарыстоўвае прынцыпы антытэатра, бо ў п'есе пануе атмасфера "нечакання": героі нібы прыйшлі да нейкага лагічнага канца, і, здаецца, чакаць няма чаго. Перад намі сітуацыя амаль што апакаліпсічная (што можна патлумачыць абставінамі, у якіх стваралася п'еса: пачатак 1990-х гадоў). Але перад намі ўжо не схематычныя вобразы, а самастойныя сімвалічныя атаясамліванні з пэўнымі рэаліямі жыцця: Сіротка, Бежанка, Шукальнік, Дурань. Дадзеныя вобразы яднаюць п'есу І. Сідарука з тэатральнымі здабыткамі М. Метэрлінка, бо за кожным з персанажаў паўстае шэраг асацыяцый і сімвалічнага ўвасаблення. Аўтар падкрэслівае, што нават у сітуацыі поўнай разгубленасці сістэма чалавечых дачыненняў пабудаваная на падпарадкаванні вышэйшаму звязу. Галава ў п'есе не паўстае як негатыўная з'ява (Г. Пінтэр таксама нейтральна падае постаць "загадчыка"), бо ўлада – рэч заўсёдная. І. Сідарука больш цікавяць прычыны змены ўлады, а гэта адбываецца ў п'есе з-за Дурня. Беларускі аўтар, як і Г. Пінтэр, канстатуе "механічнасць" існавання чалавека, яго лёгкае стаўленне да пытанняў, якія не толькі не патрабуюць рашэнняў з боку выпадковых людзей, а вартыя, па меншай меры, сур'ёзнага абмеркавання. Як бачым, паміж п'есамі даволі значны прамежак часу, што абумоўлена рознымі гістарычнымі фактарамі. Адзначым, што засваенне спецыфікі абсурду ў беларускай драматургіі найбольш яскрава адлюстроўваецца ў другой палове 1980 – пачатку 1990-х гг.

Так, у 1994-м годзе А. Дзялендзік выдаў на рускай мове "камедыю абсурду і парадокса"¹³ пад назвай *Султан Брунея*. У гэты час Г. Пінтэр ужо звяртаўся да мастацкіх прынцыпаў, характэрных для "новай" драмы, канцэнтруючы ўвагу на адлюстраванні і крытыцы палітычнага жыцця. Цікава, што абодва аўтары, нягледзячы на тое, што знаходзіліся ў розных грамадска-палітычных абставінах, здолелі з аднаго пункту гледжання асэнсаваць трагікамічнае існаванне чалавека ў межах сучаснай для іх рэчаіснасці. Так, А. Дзялендзік звяртаецца да спрадвечнай дылемы "дабрабыт і сумленнасць". Перад намі звычайная сям'я інтэлігентаў пачатку 1990-х гг., якая спрабуе "выкруціцца" ва ўмовах татальнага недахопу грошай. П'еса Г. Пінтэра *Час для вечарын* (*Party Time*, 1991) таксама скіраваная на адлюстраванне жыцця "вышэйшага класу" ва ўмовах панавання новага рэжыму. Перад героямі А. Дзялендзіка не стаяць глабальныя пытанні маральнага кшталту: калі лёс склаўся так, што яны засталіся на вуліцы, то персанажы п'есы хутка забыліся пра былыя ідэалы і пачалі жыць ва ўмовах сучаснага грамадства. У другім дзеянні, якое адбываецца праз дваццаць гадоў, яскрава апісваюцца іх новыя сацыяльныя ролі: жанчына лёгкіх паводзін, найміт, спекулянт. Аўтар выкарыстоўвае бессэнсоўныя дыялогі, схематычныя вобразы, замкнёную прастору, але разбаўляе гэта добрай іроніяй

¹³ А. Д е л е н д и к, *Султан Брунея*, Мінск 1999, с. 5.

і жартамі, бо перад намі не маральная камедыя з выхаваўчым пафасам. Беларускі драматург не імкнецца стварыць вобразы ворагаў грамадства, якія прыкрываюць прагнасць і імкненне да спажывы спрадвечнымі разважаннямі пра дабро і зло; ён падкрэслівае, што ўсе гэтыя рысы, якія ўвасобіліся ў галоўных героях, уласцівы кожнаму чалавеку і, больш за тое, укараніліся ў чалавечай натуре. Так склалася, што чалавек заўсёды марыць пра ідэальнае грамадства, падлічвае, колькі траціць султан Брунея, прагне лепшага жыцця, але калі жыццё дае шанс нешта змяніць (як, напрыклад, палёт на іншую планету для герояў п'есы, дзе няма ні чыноўнікаў, ні хабарніцтва, ні нават дрэнных звычак), то чалавек усё роўна застаецца пры сваёй натуре і нічога не змяніць. Так атрымалася і з героямі п'есы Г. Пінтэра, якія змянілі рэжым, дасягнулі магчымасці наведваць элітныя вечарыны, але згубілі магчымасць зразумець іншага чалавека, які знаходзіцца побач. І ў Г. Пінтэра, і ў А. Дзялендзіка п'еса заканчваецца разгубленасцю чалавека перад новым жыццём. У *Султане Брунею* – гэта рэмінісцэнцыя з А. Чэхава: “А чалавек – забылі, эх, з багатымі так заўсёды”¹⁴, у Г. Пінтэра – гэта з'яўленне Джымі, пра якога ўсе забылі, і які сумна гаворыць: “Я больш нічога ніколі не бачыў апрача пустэчы, якая паглынула мяне амаль цалкам”¹⁵.

Аднак трэба адзначыць: нягледзячы на тое, што аўтары закрапаюць аднолькавыя сацыяльныя пытанні, выкарыстоўваюць амаль аднолькавыя механізмы тэатра абсурду, канцэптуальны ўзровень асэнсавання ў абодвух драматургаў афарбаваны ў розны колер. Г. Пінтэр накіроўвае сваю ўвагу ў бок “новай” драмы А. Чэхава, падкрэсліваючы безнадзейнае адзіноцтва і адчай чалавека, у той час як А. Дзялендзік не падкрэслівае адасобленасць чалавека, а наадварот, акцэнтуюе сямейнае адзінства і яднанне. Мяркуем, гэта звязана з праявай спецыфікі драмы А. Дзялендзіка, бо яе модус мастацкасці мае аптымістычную афарбоўку, што, на думку даследчыка В. Караткевіч, можа датычыцца і цалкам беларускай антыдрамы: “отличительной чертой белорусской модели литературы абсурда является её жизнеутверждающий характер”¹⁶.

Трэба адзначыць, што праявы тэатра абсурду могуць прысутнічаць не толькі на канцэптуальным узроўні пабудовы п'есы, быць так званай “унутранай формай”¹⁷ мастацкага ўвасаблення п'есы, але і выступаць выключна структурным кампанентам, які арганізуе знешняе дзеянне. Так, абсурдныя па сваёй знешняй пабудове драмы А. Чэхава (трансляцыя некамунікатыўнага дыялогу, адлюстраванне гнятлівай статыкі чалавечага існавання, накіраванасць дзеяння па-за межы

¹⁴ *Ibidem*, с. 49

¹⁵ Н. Пінтэр, *Plays Four*, 2005, р. 314.

¹⁶ В. Караткевіч, *Абсурдное как стержневой элемент “Драматургических текстов” Алеся Асташонка*, “Навуковий вісник Ізмаільскаго державного гуманітарнаго універсітету”, вып. 15, с. 169.

¹⁷ Л. Шевцова, *Теория литературы: учебно-метод. комплекс для студентов филол. факул.*, Витебск 2011, с. 42.

сцэнічнага) з'яўляюцца па сваёй унутранай сутнасці рэалізацыяй прынцыпаў “новай” драмы, бо, як адзначыў даследчык А. Сабеннікаў, “вместо столкновения человека с другими людьми или четко обрисованной социальной средой герой «новой» драмы вступает в конфликт с внешними факторами, общими закономерностями существования”¹⁸. У творчасці Г. Пінтэра можна заўважыць такую тэндэнцыю выкарыстання знешняй абсурднасці разгортвання дзеяння, за якім хаваецца сур’ёзны канфлікт, характэрны для спецыфікі праяўлення асаблівасцяў “новай” драмы. Да найбольш характэрных п’ес такога кшталту адносяцца *Каханак* (*The Lover*, 1962), *Здрадніцтва* (*Betrayal*, 1978), *Вячэрняя школа* (*Night School*, 1960). Цікава, што і сярод беларускіх п’ес канца 1980 – пачатку 1990-х гг. можна знайсці як перазовы з ангельскім тэатрам у тэматычных і ідэйных асаблівасцях, так і ў адметнасцях рэалізацыі мастацкіх кампанентаў тэатра абсурду. Гэта абумоўлена ўсплёскам цікавасці да эксперыменту ў беларускай драме, бо, як адзначае Сяргей Кавалёў, “менавіта ў гэты перыяд [мяжа 80–90-х гг.] беларуская драматургія і тэатр дасягнулі найбольшай ступені эстэтычнай аўтаноміі”¹⁹. Напрыклад, у п’есе М. Арахоўскага *Ку-ку* (1991) можна заўважыць не толькі традыцыйныя для беларускага авангарду элементы тэатра абсурду (разарванасць дзеяння, наяўнасць міфалагічных істот, сацыяльны выклік), але і ўнутраны канфлікт, які даволі паспяхова рэалізуецца не толькі па-за межамі дзеяння: пытанне здрады блізкаму чалавеку. У п’есе ўдала прасочваецца эвалюцыя характару галоўнага героя Вадзіма ад няўпэўненасці і недаверу да ўсведамлення самастойнага спосабу мыслення. У драме яскрава паказана не толькі пытанне адзюльтэру, але і спосабы ўплыву на масавую свядомасць. Недарэмна на адным узроўні ўспрымаецца добразычлівец, які тэлефануе з “цікавымі” паведамленнямі пра паводзіны Ларысы, жонкі галоўнага героя, і даводзіць Вадзіма да прыпадкаў рэўнасці, і натоўп, які мітынгуюе і выкрывае лозунгі. Унутраны канфлікт п’есы ўпэўнена дэманструе спосабы кіравання як асобнымі прадстаўнікамі грамадства, так і масамі ўвогуле. Г. Пінтэр таксама звяртаецца да раскрыцця падобных аспектаў існавання чалавека і ў сваіх п’есах *Каханак*, *Здрадніцтва* і *Дзень народзінаў* аналізуе асаблівасці магчымасцяў чалавека захаваць уласную годнасць, свядомасць і давер да блізкага чалавека.

Зусім справядліва С. Кавалёў адзначыў, што “эксперыментальнаму характару новай беларускай драматургіі спрыяла адкрытасць тагачаснага беларускага тэатра на еўрапейскі авангард XX стагоддзя”²⁰.

¹⁸ А. С о б е н н и к о в, *Драматургия А.П. Чехова 90-х годов и поэтика “новой” драмы (проблема художественного символа): автореф. дис. канд. фил. наук*, Томск 1985, с. 13.

¹⁹ С. К а в а л ё ў, *Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка*, Мінск 2013, с. 65.

²⁰ *Ibidem*, с. 52.

Такі творчы феномен, як тэатр абсурду, сфарміраваў новы падыход да ўспрымання мастацкага свету п'ес XX стагоддзя. Прынцыповыя пазіцыі, якія выкарыстоўвалі драматургі, сталі інструментам размовы з глядачом і чытачом і з цягам часу трансфармаваліся ў арганічную сучасную драму, якая спалучае традыцыйны падыход ў вылучэнні грунтоўных пытанняў і наватарскае ўвасабленне іх з фармальнага боку. У драматургічнай спадчыне Г. Пінтэра прасочваецца гэты сінтэз традыцыйнага і новага, які паступова эвалюцыянуе ад п'есы да п'есы. Беларуская драматургія не толькі выдатна засвоіла заходнееўрапейскі вопыт антытэатра, але і яскрава адлюстравала пінтэраўскі вопыт сінтэзу фундаментальных тэатральных прынцыпаў з мастацкімі вартасцямі тэатра абсурду.

Volha Siankova

The Influence of the Anti-Theatre on Belarusian and English Drama

A b s t r a c t

The article deals with basic tendencies of the Theatre of the Absurd in A. Delendik's, A. Astashonok's, I. Sidoruk's and N. Arahovsky's works. These trends are compared with Harold Pinter's literary heritage. The comparative analysis helps not only comprehend the peculiarities of English drama but also reveal links between Belarusian drama and Western theatre, which determines the role of Belarusian drama in the whole literature process.