

Боричевская Татьяна Геннадьевна

кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики
немецкого языка,
Минский государственный
лингвистический университет,
Республика Беларусь, г. Минск

Tatsiana Barycheuskaya

PhD in Philology, Associate Professor at the
Department of the Theory and Practice of the
German Language,
Minsk State Linguistic University,
Republic of Belarus, Minsk
tatsiana.syraezhka@gmail.com

УПЛЫЎ ТРАДЫЦЫЙ АНТЫТЭАТРА
НА РАЗВІЦЦЁ БЕЛАРУСКАЙ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЙ П'ЕСЫ

THE INFLUENCE OF THE ABSURDIST TRADITION ON THE EVOLUTION
OF BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA

В статье исследуется влияние традиций европейского театра абсурда на становление белорусской экспериментальной драматургии. Особое внимание уделяется таким понятиям, как *парадокс*, *черный юмор*, *ирония*, *цитатность* и *деперсонализация*, которые являются характерными проявлениями эстетики театра абсурда. Индивидуально трансформированные абсурдистские тенденции были выявлены как в произведениях мэтров современной белорусской драмы, так и в пьесах последующих поколений драматургов. На основании детального анализа их произведений сделаны выводы касательно особенностей экспериментальной белорусской драматургии конца XX – начала XXI века.

К л ю ч а в ы я с л о в ы : *эксперимент*; *театр*; *абсурд*; *драма*; *антитеатр*; *традиция*; *развитие*; *влияние*; *тенденции*; *постмодерн*

The article examines the influence of the European anti-theatre on the evolution of Belarusian experimental drama. Particular attention is paid to such concepts as *paradox*, *black humour*, *irony*, *quotation* and *depersonalization*, which are characteristic manifestations of the aesthetics of the Theater of the Absurd. Individually transformed absurdist tendencies were revealed both in the works of the masters of modern Belarusian drama and in the plays of the next generation of playwrights.

Key words : *experiment*; *theatre*; *absurdity*; *drama*; *anti-theatre*; *tradition*; *evolution*; *influence*; *tendencies*; *the postmodern*

Беларуская нацыяльная драматургія ўяўляе сабой вынік эвалюцыйнага развіцця традыцыйных фальклорных матываў у сінтэзе з запазычанымі элементамі, ступень уплыву якіх заўсёды залежала, у першую чаргу, ад геапалітычных працэсаў: «На тэрыторыі Беларусі вельмі рана стала праяўляць сябе ўзаемадзеянне розных культур: ужо ў XIV–XVI стст. выявілася цесная сувязь тэатра, архітэктуры, выяўленчага мастацтва як з усходне-еўрапейскім, так і з заходнім арэалам сярэднявечага і рэнэсанснага мастацтва» [1, с. 12].

Некаторыя тэндэнцыі закранулі беларускі тэатр значна пазней, чым тэатр суседніх краін, але працэс творчага станаўлення ніколі не перарываўся,

заўсёды знаходзіліся ўнутраныя рэсурсы для абнаўлення звыклых формаў і сродкаў, узбагачэння рэпертуару, мадэрнізацыі самога тэатральнага побыту. Варта адзначыць самакаштоўнасць такіх намаганняў і надзвычайную ролю ў іх драматургічнага эксперыменту як з’явы, супрацьлеглай стагнацыі і рэгрэсу. З-за палітычнай сітуацыі ў краіне абсурдызм, як і прыёмы постмадэрнісцкага пісьма, якія шмат што запазычылі ў тэатра парадоксу, пачалі выяўляцца напачатку 80-х гадоў нават у творчасці «добранадзейных драматургаў» [2, с. 5], але доўга фармальна не прызнаваліся – перашкаджалі празмерная ідэалагізацыя грамадства і жорсткія умовы для друку і пастаноўкі п’ес, асабліва па адносінах да маладых аўтараў.

Вымушана маргінальнае існаванне стала адным з фактараў, які праз пэўны перыяд нонканфармізму і нацыянальнага адраджэння прывеў некаторых драматургаў да нігілістычнага постмадэрнісцкага светапогляду з яго песімістычным бачаннем будучыні. Таму не дзіўна, што калі ў сярэдзіне 90-х палітычныя абставіны з’явіліся каталізатарам змены беларускай культурнай парадыгмы, драматургічны эксперымент атрымаў новыя рысы. Выразнымі прыкметамі маладой драматургіі зрабіліся адмаўленне звыклых метанаратываў і цікаўнасць да паўсядзённасці, якія часта падаваліся ў форме фарсу.

Адной з ілюстрацый такога падыходу з’яўляецца, на думку беларускага літаратурнага крытыка Г. Кісліцынай, стварэнне вясной 1994 г. літаратурнага руху «Бум-Бам-Літ». Яго правапрыемніцай стала ў 2000 г. суполка «Schmerzwerk», што ў сваім маніфэсце «Утылізацыя болю» (2003) абвясціла намер прымірыць у сваёй творчасці экзістэнцыялізм і сюррэалізм.

Сябры гэтай суполкі часта выступалі з перформанс-групай беларускага літаратара і мастака Іллі Сіна (нар. у 1971) «Тэатр псіхічнай неўраўнаважанасці», якая працягвае традыцыю французскіх драматургаў-авангардыстаў пачатку ХХ стагоддзя. Легітымізацыя перформансу дазваляе сцвярджаць, што некаторыя праявы постмадэрнізму як культурнай традыцыі ўкараніліся ў нацыянальнай драматургіі і прывялі да эксперыментальнай трансфармацыі абсурдысцкай эстэтыкі і актуалізацыі постмадэрнісцкіх сродкаў апісання рэчаіснасці.

Адлюстраванне няўпэўненасці ва ўласным лёсе і ў лёсе ўсёй краіны, а з ім і некаторыя элементы, характэрныя для філасофіі антытэатра і нігілістычнай пазіцыі постмадэрна, можна знайсці ў творах розных беларускіх драматургаў. Гэта і тыя аўтары, якія працавалі напрыканцы ХХ ст. у рэчышчы так званага «беларускага эксперыментальнага тэатра» (што часткова пераняў традыцыі еўрапейскага тэатра абсурду), і класікі нацыянальнай драматургіі Янка Купала і Кандрат Крапіва. Так, у творах прадстаўнікоў класічнай беларускай драмы таксама багата тыпова абсурдысцкіх матываў. Справа ў тым, што ў крызісных, пераломных моманты нацыянальнай гісторыі свядомыя аўтары проста вымушаныя звяртацца да парадаксальных сродкаў уздзеяння на глядачоў: у пэўным сэнсе, іх драматургічны эксперымент справакаваны самім жыццём.

Напрыклад, у п'есе Я. Купалы «Тутэйшыя», што адлюстроўвае дзяржаўнае бязладдзе пачатку XX ст., абсурднае прысутнічае на кожным кроку. Гэта і моўныя эксперыменты: метамарфозы імёнаў, аказіяналізмы, шматмоўная пародыя ў традыцыях п'есы В. Дуніна-Марцінкевіча «Пінская шляхта», заснаваная на нацыянальнай полілінгвістычнасці (*Кіндэр фравуву, меджду протчым, фатэрлянд, гэр гэрманіш*¹ [3, с. 431]), як і фарсавы марш Мікіты на лаўцы, і вазок з партфелямі, напакаванымі пасведчаннямі на ўсе магчымыя і немагчымыя выпадкі.

Адкрытыя гратэскавасць і парадаксальнасць словаў і дзеянняў герояў п'есы (тыя прыкметы, што стануць характэрнымі для антытэатра сярэдзіны XX ст.) служаць адзінай мэце: падкрэсліць змушаную абсурднасць паводзінаў людзей, выкінутых рэвалюцыяй-акупацыяй са звыклага асяроддзя. Я. Купала ажыццявіў эксперыментальны выхад за межы звыклага камедыянага антаганізму, і смяшлівыя сцэны ў яго п'есе – гэта толькі «*маленькая камедыя ў вялікай трагікамедыі*» [3, с. 423] з шырокім эсхаталагічным падтэкстам, што не губляе сваёй сучаснасці і сёння. Па сцвярджэнні вядомага беларускага літаратуразнаўцы П. В. Васючэнкі, «творчая манера Купалы ёсць манераю менавіта мастака XX стагоддзя» [4, с. 169].

Прыкладам, зусім у характары постмадэрнісцкай інтэртэкстуальнасці класік апасродкавана цытуе, калі не парадыруе, пушкінскае «Старик Державин нас заметил»: *Нас бацька Пурышкевіч, быўшы ў Менску тут, замеціў і, ад'езджаючы, на гэтую місію благаславіў* [3, с. 441], а таксама гуляе з біблейскімі алюзіямі, згадвае адначасова грэчаскую міфалогію (*Самая натуральная амброзія знакамітай тутэйшай фірмы – а ля самагонка* [3, с. 424]) і старажытную гісторыю, мяняе месцамі пралетарыят і буржуазію, маральны імператыў і амаральнасць. Але пры гэтым катастрофа ў фінале п'есы пачуваецца вельмі рэальнай, аўтар здолеў надаць твору сапраўдную трагічную глыбіню, прыхаваную пад маскай фарсу і абсурду.

У выпадку фантастычнай камедыі К. Крапівы «Брама неўміручасці», дзе купалаўскі камедыйны жанр атрымлівае далейшае эксперыментальнае развіццё, гутарка таксама ідзе перш за ўсё пра вострыя праблемы часу. П'еса насычана «складанай маральна-этычнай, сацыяльна-эканамічнай, экалагічнай, уласна біялагічнай і іншай праблематыкай агульначалавечай значнасці» [5, с. 295]. З мэтай выпукліць гэтыя цяжкасці К. Крапіва і выкарыстоўвае некаторыя прыёмы антытэатра, напрыклад, упершыню ў сваёй творчасці звяртаецца да сюжэта, дзе «мастацкая прастора і час дэфармуюцца» [6, с. 134], хоць і не так адкрыта, як гэта адбываецца ў п'есах С. Бекета і Э. Іанеска.

Э. Іанеска лічыў, што створаны ім абсурдны тэатр дае глядачу шанс «вынырнуць» з атупляючага сацыяльнага асяроддзя, і якраз гэтае асяроддзе высмейвае К. Крапіва праз рэплікі і паводзіны людзей, што бавяць час у

¹ Тут і далей курсіў наш – Т. Б.

чарзе за неўміручасцю. Сітуацыя, спачатку паказаная здзекліва-іранічна, у выніку паўстае абсурднай, а іронія ператвараецца ў чорны гумар: *Дабрыян. Скажыце, ваш бацька быў біцог ці рысак? // Торгала. Як гэта – рысак? Чалавек. // Дабрыян. Сумняваюся. Чаму ж у вас мача конская?* [7, с. 167].

Класічныя мастацкія сродкі антытэатра, напрыклад, дэперсаналізацыю, часта ўжывае і А. Макаёнак. Трагікамедыя «Кашмар» (1974) (першапачатковая назва «Святая прастата») стала ў свой час амаль сенсацыяй, дзякуючы «мільгнуўшаму ў ёй зігзагу гратэска» [8, с. 352], і такія персанажы, як Міністр па шпіянажу і Тэлерэпарцёр з’яўляюцца звычайнымі карыкатурамі, але нараўне з імі паказаны Стары, Сын, Гаспадар, Раб: гэтыя характары здаюцца не проста стэрэатыпамі, а своеасаблівымі сімваламі. Вакол Старога, яго думак, рашэнняў, словаў, сканцэнтравана ўсё дзеянне, і гэта ў нечым набліжае твор «да эксперыментальнага жанру монап’есы» [8, с. 351].

Такім чынам, класікі беларускай драматургіі метадычна ўзбагачалі сваю творчую палітру і эстэтычна ўдасканалівалі мастацкія прыёмы, не цураючыся здабыткаў заходняй авангардысцкай культуры, калі яны здаваліся ім прыдатнымі для выражэння надзённых праблем чалавека і грамадства. Гэтую традыцыю наступныя пакаленні аўтараў мэтанакіравана выкарыстоўвалі і спалучалі з прынцыпамі антытэатра і постмадэрнісцкімі тэндэнцыямі.

Дзякуючы элементам абсурдызму, жанр беларускай камедыі атрымаў эксперыментальнае развіццё ў творах М. Матукоўскага «Мудрамер» (1987) і «Калізей» (1996), У. Саўліча «Сабака з залатым зубам» (1994), Г. Марчука «Калі заспявае певень» (1990), «Блудны муж і Варвара» (1990), А. Федарэнкі «Жаніх па перапісцы» (1993), М. Казачонка «Часны сектар» (1994) і інш. [9, с. 79].

Выдатны прыклад трансфармацыі абсурдысцкай эстэтыкі на беларускай тэатральнай прасторы і ўзор нацыянальнай камедыі абсурду пад назвай «Султан Брунея» стварыў у 1994 г. А. Дзялендзік (1934–2019), вядомы беларускі драматург і кінасцэнарыст. Гэты твор яднае ў сабе вострае сатырычнае ўспрыманне абсурднай паўсядзённасці 90-х, гратэскныя перабольшанні, цытатнасць у лепшым стылі постмадэрна (*Ужо поўнач набліжаецца, а каня ўсё няма* [10, с. 19]; *О, схавай свае бледныя ногі!* [10, с. 32]), сур’ёзныя развагі аб ролі інтэлігенцыі ў складаны для краіны час і лінейны жанравы эксперымент па некалькіх напрамках: аўтар даследуе і відазмяняе аспекты традыцыйных камедыі, утопіі, антыдрамы і нават навуковай фантастыкі.

Персанажы п’есы напаўабязлічаныя – тут А. Дзялендзік эксперыментуе з абсурдысцкім прынцыпам адчужэння: яго героі пазначаныя як Бацька, Маці, Сын, Дзед, Іншапланецянін, але ў размове ўжываюць уласныя імёны. Яны робяць уражанне напаўвар’ятаў, прычым, вар’яцеюць усе па-свойму, у адпаведнасці з сацыяльнымі і сямейнымі стэрэатыпамі. Маці сыпле клішэ кшталту «*калі я ем, я глухі і нямы*» [10, с. 10], Бацька эканоміць нават на

паветры, Дзед купляе ў цыгана каня за апошнія грошы, а Сын бясконца цытуе рэкламныя ролікі (*Пакаштуйце Баўнці! Райская асалода!* [10, с.13]) – гэта алузіі, знаёмыя кожнаму даросламу беларусу.

Тут праяўляецца тэндэнцыя сучаснай беларускай драматургіі звяртацца па натхненне да спецыфічных нацыянальных рэалій. Праз чорны гумар і шматлікія парадоксы сцэнічнага дзеяння А. Дзялендзік спрабуе данесці да гледача складаныя экзістэнцыяльныя пытанні (*Дзед. Так нельга! Хачу памерці! // Дачка. Лічыш, ты жывеш?* [10, с. 26]; *Бацька. А не шукае? // Дзед. Як жа ён можа шукаць, калі ўзяў грошы?* [10, с. 17]), і ў пошуку рашэння робіць сваіх герояў багацейшымі за султана Брунея, пераносячы спачатку ў былы партызанскі бліндаж у лесе, потым – у 2017 г., а затым – на іншую планету.

Лінейнае эксперыментальнае развіццё авангардысцкіх драматургічных канцэпцый, у тым ліку кананічнага абсурдызму ў стылі бекетаўскай п’есы «У чаканні Гадо», у спалучэнні з постмадэрнісцкай цытатнасцю набыло сваё адлюстраванне і ў творчым падыходзе А. Асташонка (1954–2004) – беларускага драматурга, літаратара і перакладчыка. У п’есе-кампіляцыі «Драматургічныя тэксты» (1997), што складаецца з шэрагу кароткіх твораў, надрукаваных раней у перыядычных выданнях, ён паслядоўна падводзіць гледача да думкі, якая з’яўляецца мадыфікацыяй цэнтральнай для філасофіі абсурдысцкага тэатра ідэі: спасцігнуць таямнічы сэнс жыцця можна, але толькі праз асаблівае, парадаксальнае бачанне: – *Не адчыняе. Глухі. І дзвярэй жа няма, як збоку паглядзець. У адным пакоі сядзім. // – Кропля логікі ў абсурдным свеце... // – Табе заваркі яшчэ даліць?* [11, с. 198].

У пошуках магчымасцяў стварэння такога бачання аўтар спалучае эклектычнасць і гратэск з высокаінтэлектуальнымі літаратурнымі рэмінісцэнцыямі: у II-й частцы п’есы (якая вытрымана ў стылістыцы постмадэрнісцкай плыні свядомасці і носіць назву-аксюмарон «Уначы, калі светла») згадваюцца такія імёны, як Кант, Сакрат, Капернік, Фама Аквінскі, Саванарола, прасочваюцца алузіі да творчасці Стэндаля (*Хоць бы і на плаху, як Жульен Сарэль* [11, с. 202]), Шэкспіра (*мыць ці ня мыць* [119, с. 204]), і нават да мінезінгераўскага Сярэднявечча (*Але цяжка панне жыць і заставацца Пекнаю Паннай* [11, с. 203]; *Ваша Пекная Панна, якой вы не прысвячалі вершаў. Прысвячалі?.. Тады крыўдаваць зусім няма падставы...* [11, с. 203]).

У гэтым творы таксама праўляецца асаблівасць сучаснага беларускага драматургічнага дыскурсу: хоць замежны культурны матэрыял і адыгрывае адмысловую ролю ў творчасці маладых драматургаў (звычайна, у постмадэрнісцкай бурлескнай апрацоўцы), але аўтары пастаянна звяртаюцца менавіта да беларускіх рэалій, у дадзеным выпадку – да надзвычай вострай праблемы нацыянальнай самаідэнтыфікацыі: *К. Я...я хачу абудзіць беларусаў. // Л. Каго?! // К. Беларусаў... разумеце... я беларус... Я хачу абудзіць беларусаў... // Л. Ты што – звар’яцеў?! Якіх беларусаў?!* [11, с. 216]. А. Асташо-

нак відавочна прытрымліваецца філасофіі экзістэнцыялізму ў стылі А. Камю: якімі б цяжкімі не выглядалі ўмовы, чалавек павінен змагацца, і адно гэта робіць яго жыццё не марным.

Беларускі драматург часта звяртаецца і да іранічнай цытацыі антытэатра, якая была перанятая драматургіяй постмадэрна: згадваючы ў першай частцы сваіх «Тэкстаў» імя С. Бэкета, А. Асташонак абірае наступныя вызначэнні: – *Бэкет тут падшыванец // – Які там Бэкет? Камсамол Касавубу...* [11, с. 198].

Пры гэтым аўтар усе ж прызнае факт запазычання і мадыфікацыі ім у пятай частцы ідэі бессэнсоўнага на першы погляд чакання з драмы «У чаканні Гадо»: *А калі ён не прыйдзе, то ўсё роўна прыйдзе. // – ? // – А таму што прыйдзе. Бо мы чакаем* [11, с. 220]. Як падкрэслівае беларуская даследчыца Е. А. Лявонава, А. Асташонка турбуе «не канкрэтна-сацыяльны ці канкрэтна-маральны, а экзістэнцыяльны стан чалавека» [12, с. 126], што нагадвае асноўныя прынцыпы аўстрыйскага «гуманістычнага сусветнага тэатра».

Яшчэ адной праявай лінейнага эксперыменту з абсурдысцкай эстэтыкай у беларускай драме канца ХХ ст. з’яўляецца п’еса Г. Багданавай (нар. у 1961) «АС-лінія» (1997). Пададзены ў пралогу як «калядны сон» [13, с. 53], твор мае падзагалавак «*Абсурд у стылі посткамунізму*» [13, с. 53], а дзейныя асобы разам з самой Аўтаркай стаяць у бясконцай чарзе па яйкі. П’еса па-абсурдысцку закальцаваная на народнай казцы «Курачка Раба», а матыў гульні з моўным афармленнем бачны ўжо ў назве, якую галоўныя героі – «асы»-ветэраны – разумеюць як лінію абароны, а гледачы могуць інтэпра-таваць як «краіну аслоў».

Г. Багданава эксперыментальна адаптуе прыём дэперсаналізацыі: персанажы абязлічаныя толькі часткова, аўтар дае ім нешта накшталт мянушак (*Непрадажны мастак, Былая Савецкая Дама, Вучоны з авоськай, Сталічная правінцыялка і г. д.*), якія часта гавораць аб чалавеку значна больш, чым імя.

Жыхары посткамуністычнага часу размаўляюць кожны адпаведна сваёй ролі, напрыклад, Сталічная Правінцыялка (гэты аксюмаран выступае як яшчэ адзін парадокс) ужывае «трасянку» – у сваіх эксперыментальных спробах сучасныя аўтары свядома адыходзяць ад лінгвістычнай нормы і перадаюць шматгалосіцу вобразаў пры дапамозе ўсіх магчымых сродкаў: *А то з заўтрашняга дня, гаварат, усе ў два разы даражаець І етыя яйца, скажу вам, слухайце сюды, вы толька падумаіце!.. Куды ета правіцельства толька глядзіт!* [13, с. 55].

Пры ўсёй абсурднасці дзеяння вызначальным момантам п’есы «АС-лінія» з’яўляецца тое, што утапічная цэнтральная ідэя п’есы аб стварэнні новага «Саюза непарушнага» «не адлюстроўвае жадання аўтаркі пасмяяцца з людскай недасканаласці і неўладкаванасці. <...> Сацыяльна-крытычны пафас “АС-лініі” скіраваны супраць прымітыўнай прагматыкі, масавай бездухоўнасці, пакланення фальшывым ідалам, якія набываюць абсурдную форму» [14, с. 138].

На пачатку ХХІ ст. прынцыпы антытэатра, як і асоба Гадо, закранутая А. Асташонкам, па-ранейшаму з'яўляюцца для беларускіх драматургаў знакавымі. Але сучасныя творцы разглядаюць гэты вобраз зусім інакш, чым папярэднія пакаленне: «Іх персанажы ўжо не бавяць час у чаканні Гадо. Гадо прыходзіць» [15, с. 186]. Абсурдызм сам стаўся той традыцыяй, з якой цяпер гуляюць маладыя аўтары, для іх Гадо – больш не алегорыя Бога, «ён валодае толькі адной прасторай – унутрытэкставай» [16, с. 187].

Новае бачанне адмятае ранейшыя спробы паказаць сувязь чалавечага і Боскага, сцірае звыклыя бінарныя апазіцыі, адлюстроўваючы такія характэрныя тэмы, як «камунікацыйная раз'яднанасць, інфанталізм, суіцыд, маргінальныя слаі грамадства» [17, с. 205]. Але важна адзначыць: пры гэтым, на думку П. В. Васючэнкі, «створаныя ў апошнія гады п'есы Зміцера Вішнёва “Фаракаінавыя мумілюсікі”, “Свет, які я не выдумаў” Алеся Бычкоўскага, “Едзем!” А. Часа акрамя самаіроніі і нават самапарадыравання вызначаюцца ўсё той жа апеляцый да класікі, хоць аўтары, магчыма, не ўсведамлялі, што працягваюць абсурдысцкі эксперымент» [15, с. 184].

Новае ўвасабленне набываюць абсурдысцкія прынцыпы ў драме А. Карэліна (нар. у 1978) «Зона Х, альбо пакой з правам на спадзяванне» (2002). Згодна з аўтарскай рэмаркай «смах, слёзы, крымінал» [18, с. 99], п'еса нібыта з'яўляецца сінтэзам трагікамедыі і дэтэктыва, а на самой справе ўяўляе сабой закальцаваную фантасмагорыю, «драму ў драме» з праявамі чорнага гумару ў спалучэнні з малюнкамі нечакана надзённых чалавечых цяжкасцяў. У адрозненне ад класічнага антытэатра, які (прынамсі, першапачаткова) не ставіў сваёй мэтай надаць твору нейкі павучальны падтэкст, п'еса А. Карэліна прасякнута імпліцытным гуманізмам. Галоўная думка твора заключаецца ў свярджэнні «*Пачвары трэба дараваць. Інакш нічога не зменіцца*» [19, с. 123], нават калі справа ідзе аб пачвары ўнутры цябе самога.

Падобны трансфармацыйны падыход да эстэтыкі тэатра парадоксу ўласцівы і п'есе беларускага драматурга Дз. Бойкі «Крываяя Мэры» (2003): гэта абсурдысцкі твор з выразным лірычным адценнем. П'еса Дз. Бойкі выклікала вялікі рэзананс у прэсе і была ў 2009 г. пастаўленая на англійскай мове ў Эдынбурзе і Лондане. Але, нягледзячы на сваю папулярнасць, твор Дз. Бойкі так і не быў надрукаваны, як не быў надрукаваны сапраўдны ўзор абсурдысцкага гратэску – парадаксальная п'еса-фантасмагорыя вядомага беларускага пісьменніка і драматурга А. Дударова (нар. у 1950) «Прынц Мамабук» (1999).

Справа не толькі ў фінансавых цяжкасцях, што паўстаюць сёння як перад аўтарамі-пачаткоўцамі, так і перад мэтрамі нацыянальнай літаратуры. Для канца ХХ – пачатку ХХІ стст. характэрныя так званыя «п'есы для чытання», чыя традыцыя перажывае значную эксперыментальную трансфармацыю ў тэатры постмадэрна, але паралельна гэтай тэндэнцыі існуе іншае вымярэнне драмы: «тэксты для тэатра» [20, с. 322], творы, літаратурны змест якіх не здольны прыцягнуць увагу чытача, але добра глядзяцца на сцэне.

У выпадку драмы Д. Бойкі шматлікія поп-клішэ, кшталту матываў індыйскага кіно і вэстэрнаў у фарсавай апрацоўцы, неверагодныя павароты сюжэту, «бясконцыя паўторы адных і тых жа рэплік, так званыя “прыколы” – усё гэта паказвае на жанравую прыналежнасць твора да драмы абсурду» [14, с. 142] з аднаго боку, а з іншага – робіць п’есу ў першую чаргу сцэнічным творам. Як і А. Карэлін, Дз. Бойка эксперыментуе з ідэйнымі пастулатамі тэатра парадоксу: у канцы ён дазваляе сваім персанажам быць шчаслівымі. «Менавіта ў гэтай п’есе узнікае нечаканая гармонія, таму што ў ёй разглядаецца не толькі гісторыя нянавісці, але і – перадусім – гісторыя каханьня» [21, с. 142].

Прынцыпы антытэатра, хоць і пазней, чым гэта адбылося ў еўрапейскай драме, трывала ўвайшлі ў кантэкст беларускай драматургіі, п’есы С. Бекета, Э. Іанеска, С. Мрожака і Фр. Дзюрэнмата перакладзеныя на беларускую мову і сталіся часткай культурнай традыцыі беларускай тэатральнасці. Але многія беларускія драматургі і крытыкі прытрымліваюцца таго пункту гледжання, што «ў п’есе не бывае “чыстага”, абсалютнага абсурду. Самая дрымучая бяссэнсіца мае нейкі сэнс і можа быць трактаванай у тым або іншым аспекце» [14, с. 163]. Традыцыі абсурдызму перажылі непазбежны злом, і нездарма познія п’есы С. Бекета ўзняліся ад адчужанай ірацыянальнасці да прытчавасці. Менавіта такая скіраванасць на спалучэнне традыцыйнага і авангардысцкага падыходаў падаецца нам адной з асноўных адметнасцяў беларускай драматургіі канца ХХ – пачатку ХХІ стст. і яднае яе з драматургіяй еўрапейскай.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра / М. Каладзінскі [і інш.] // Акадэмія навук БССР, Інстытут мастацтва-знаўства, этнаграфіі і фальклору. – 1983. – Т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – 496 с.
2. *Васючэнка П. В.* Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, пятрогліфы / П. В. Васючэнка. – Мінск : Галіяфы, 2009. – 200 с.
3. *Купала, Я.* Паэмы. Драматычныя творы / Я. Купала; уклад. А. А. Сляпцовай; паслясл. В. А. Каваленкі; мал. В. П. Шаранговіча. – Мінск : Маст. Літ., 1989. – 494 с.
4. *Васючэнка, П. В.* Драматычная спадчына Янкі Купалы : Вопыт сучаснага прачытання / П. В. Васючэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 173 с.
5. *Бугаёў, Дз. Я.* Зброяй сатыры, зброяй праўды / Дз. Я. Бугаёў. – 2-е выд., выпраўл. і дап. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 316 с.
6. *Васючэнка П. В.* Драматургія і час / П. В. Васючэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 144 с.
7. *Крапіва, К.* Хто смяецца апошнім: камедыі: для ст. шк. узросту / К. Крапіва. – Мінск: Маст. Літ., 2010. – 186 с.

8. *Макаёнак, А.* Збор твораў : у 5 т. / уклад. і камент. С. С. Лаўшука. – Мінск : Маст. Літ., 1987. – Т. 2 : П’есы – 367 с., 4 л. іл.
9. *Бельскі, А.* Сучасная літаратура Беларусі: дапам. для наст. / А. Бельскі. – Мінск : Аверсэв, 2000. – 127 с.
10. *Делендик, А. А.* Султан Брунея / А. Делендик. – Мінск : Юнацтва, 1999. – 204 с.
11. Сучасная беларуская п’еса: для ст. шк. узросту / склад. П. В. Васючэнка. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 302 с.
12. *Леонава, Е. А.* Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт: Дапаможнік для студэнтаў філал. фак. / Е. А. Лявонава. – Мінск : БДУ, 2002. – 130 с.
13. Беларуская драматургія / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, [Часоп.] «Тэатр. творчасць» ; уклад. В. Валадзько, 1997. – Вып. 3 : П’есы сучасных аўтараў, Творы са спадчыны. – 237 с.
14. *Васючэнка П. В.* Сучасная беларуская драматургія: дапаможнік для настаўнікаў / П. В. Васючэнка. – Мінск : Маст. Літаратура, 2000. – 158 с.
15. Тэксты. Літаратурна-мастацкі праект. – № 3. – Мінск : 2007. – 248 с. – (Другі фронт мастацтваў).
16. Современная драматургия: литературно-художественный и общественно-политический журнал // Орган Союза писателей СССР, Министерства культуры СССР и Союза театральных деятелей СССР : Лит.-художеств. журн. – 1989. – №1. – С. 137–169.
17. *Смольская, К. Р.* Беларуская драматургія як генератар абнаўлення эстэтычнай палітры / К. Р. Смольская // Пытані мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 15 / навук. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2013. – С. 205–211.
18. Беларуская драматургія: Зборнік / М-ва культуры Рэсп. Беларусь ; уклад. В. Валадзько, 2003. – Вып. 7: П’есы. – 222 с.
19. Беларуская п’еса: Драмат. творы: для ст. шк. ўзросту / уклад. І. А. Гімпель; маст. Н. С. Ларына. – Мінск : Польша, 1996. – 701 с.
20. Нарысы па беларускай літаратуры XX ст. : для ст. шк. узросту / уклад. Юрыя Пацюпы. – Мінск : Маст. Літ., 2010. – 438 с.
21. *Васючэнка, П. В.* Таямніца неўміручасці Кандрата Крапівы : да 115-годдзя з дня нараджэння / П. В. Васючэнка // Роднае слова. – 2011. – N 3. – С. 5–9.

Поступила в редакцию 01.06.2021