

Елена Лепишева

DOI 10.15290/sw.2017.17.04

Белорусский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской литературы
tel. + 801 722 23149
e-mail: elena_tochilina@mail.ru

**А если завтра нет (есть)?
Восприятие героем будущего в белорусской драматургии
конца XX – начала XXI вв.**

Ключевые слова: авторские эстетические стратегии, герой, конфликт, хронотоп, «новая волна», «новая драма».

Смена мировоззренческих, социокультурных, эстетических координат в конце XX – начале XXI вв. закономерно повлияла на взаимоотношения человека и социума (и шире – мира), ставшие ключевой проблемой современной драматургии: как русской, так и белорусской. В произведениях ее представителей утвердилось модель «*постсоветского человека*»¹, отразившая данные процессы. Белорусские драматурги старшего поколения (Алексей Дударев, Елена Попова, Анатолий Делендик, Светлана Бартохова, Евгений Таганов) и молодые авторы (Николай Ореховский, Диана Балыко, Константин Стешик, Дмитрий Богославский, Павел Пряжко) предложили собственные версии ее художественной интерпретации.

¹ Под моделью героя нами понимается «модель присутствия “я” в “мире”», которая находится в центре художественного универсума и воплощает «специфический человеческий способ существования, внутреннее присутствие во внешней реальности» [Тюпа 2006, 33].

Цель статьи – рассмотреть их индивидуально-авторские подходы к модели «*постсоветского человека*» сквозь призму восприятия будущего времени. Ее достижение предполагает анализ знаковых топосов художественной структуры – *героя и тропота*.

Большинство драматургов старшего поколения (А. Дударев (*Ким*), А. Делендик (*Яблочный спас*), С. Бартохова (*Поле битвы*), Е. Таганов (*Адель*)) осмысливают модель «*постсоветского человека*» в русле *традиций белорусской классической литературы* (ярко выраженный национальный компонент, «пропагандистская тенденциозность» [Лаўшук 2010, 54], «объединение в общественном сознании ценности этического и эстетического идеалов» [Рагуля 2012, 112–113]). В системе персонажей их произведений присутствует «*культурный человек*», обладающий «человечностью, добротой, любовью к Родине» [Смольскі, Ракаў, Грыбайла 2010, 31, 123] что позволяет отметить генетическую связь с «*героём-современником*» советской драматургии 1960–1970-х гг. Его авторское видение репрезентирует «*традиционалистскую*» стратегию художественной интерпретации человека и мира, которая опирается «на структурированную иерархию общечеловеческих нравственных ценностей» [Шевченко 2009, 31]. «*Культурный человек*» выделяется на уровне языка (утверждает авторскую аксиологию через «внутренний» монолог или в ходе дискуссии) и сюжетного действия (совершает поступки). *Оптимистичность* мировосприятия актуализирует в его сознании идею «*светлого будущего*».

К данному типу героя относится подросток Ким, сумевший изменить мировоззрение бизнесмена Королева (*Ким*, 2001 А. Дударева). Его нравственно-духовные запросы не соответствуют состоянию постсоветского социума с искаженными ценностными ориентирами, фактической социальной анархией, маркер которых – борьба за сферы влияния полукриминальных бизнесменов Королева и Холдеева.

Однако данные деструктивные социальные явления подаются «сглаженно», не вызывают «внутренний» дискомфорт героя, усилиями которого конфликт на сюжетном уровне *благополучно* разрешается.

Отсюда – актуализация в пространственно-временном континууме пьесы идеи «*светлого будущего*», которую воплощает лейтмотив *ожидания ребенка*.

Среди театральных постановок пьесы А. Дударева *Ким* выделяется спектакль НАТ им. Я. Купалы (режиссер – А. Гарцуев). Смысловый акцент в системе персонажей сделан на полукриминальном бизнесмене Королеве (философский пафос монологов, мизансцены бандитских драк, танец «братвы»), переживающем нравственно-духовное воз-

рождение, что не соответствует авторскому замыслу (протагонистом выступает подросток Ким). Отсюда – отсутствие ироничного «подтекста» в решении характера героя, вследствие чего «спектакль кажется неестественно идеализированным» [Смольская 2013, 53].

Другие драматурги (Е. Попова, Д. Балыко, К. Стешик, Д. Богославский) предложили иное видение «*постсоветского человека*», раскрывая его в *социально-экзистенциальном* плане. При этом органично соединились два подхода: социальный (маргинальность социального положения) и экзистенциальный (мировоззренческий кризис, нарушение самоидентичности).

Отличия стратегий художественной интерпретации героя предопределены личным опытом авторов, аксиологическими ориентирами.

Е. Попова (представитель старшего поколения русскоязычной драматургии Беларуси) в большей степени уделяет внимание людям «среднего возраста», лично сформировавшимся в советскую эпоху, с уходом которой обнаружилась их тотальная несостоятельность (бытовая, социальная, нравственно-духовная). Это дает основание выделить в ее пьесах «*героя кризисного сознания*» [Гончарова-Грабовская 2015, 12].

Как правило, Е. Попову интересуют героини – женщины, обладающие бесспорным обаянием, однако не сумевшие реализовать собственный потенциал, оставшиеся в одиночестве без поддержки и социальных перспектив. Среди них – дочь отставного генерала Ирина, демонстрирующая ум и утонченность манер, несмотря на социальную безысходность (*Баловни судьбы*, 1992).

Данная пьеса органично вписывается в русскую драматургию «новой волны» (Александр Галин, Людмила Разумовская, Ольга Кучкина, Мария Арбатова, Алексей Казанцев), которая в конце XX в. распалась, однако сохранила ряд общих черт («остроту видения окружающей действительности, великолепное знание психики, а также тонкое понимание сценических законов» [Piłat 2000, 185]).

Подобно русским коллегам, Е. Попова раскрывает проблему женской неустроенности, социальной апатии. Ирина (*Баловни судьбы*) равнодушна к происходящим вокруг переменам, ее внешняя невозмутимость настойчиво подчеркивается в ремарках: *разговаривает с дочерью лениво, ведет себя рассеянно, вяло, безучастно* [Попова 1999, 231, 249]. В прошлом героиня принадлежала к советской элите, в настоящем ее жизненные перспективы безысходны (увольнение с работы, проживание в одной квартире с бывшим мужем и больным отцом, уход любовника).

Однако сознание Ирины определяет не социально-бытовая неустроенность, но миросозерцательная установка, переживание органичной взаимосвязи системы мироздания:

Я люблю осенний сад. Вообще – сад, лес, поле... Я их часть, крошечная частица, я муравей в этом саду... (...) Я просто счастлива оттого, что это понимаю... Всю эту изумительную картину мироздания, весь божественный замысел... [Попова, 243].

Поэтому экзистенциальное решение героини в ситуации краха иллюзий – возвращение к прежней жизни, которое воспринимается не как смирение и инертность, но как верность себе, принятие нелегкого жизненного удела.

Как представляется, это свидетельствует об эстетической ориентации Е. Поповой на традицию А. Чехова, персонажи которого, как показала Г.Я. Вербицкая, пребывая в положении неустроенности, одерживали победу духовную, отказываясь от «не быть» в пользу «надо жить». Согласившись с российским исследователем, такую экзистенциальную стратегию можно интерпретировать как вхождение в «широкий круг» бытия [Вербицкая 2008, 115], связанный с категориями полноты, целостности, способности к диалогу с миром.

Авторское видение Е. Поповой «героя кризисного сознания» предопределило и особенность *хронотопа*: в его структуре особое значение приобретает *прошлое* (вызывает щемящее чувство ностальгии, подчеркивает дисгармоничность настоящего), однако мировоззренческий ориентир героя – *неразрывная связь прошлого – настоящего – будущего*, знаменующая естественный ход времени, единство различных этапов человеческой жизни. Итог данных размышлений заключен в емких авторских афоризмах: «...Любая ваша новая жизнь – это только продолжение старой» (эпиграф пьесы *Баловни судьбы* (1992) [Попова, 222]). Мудрое принятие временных изменений как закономерного процесса, подчиненного собственной логике, не доступной человеческому пониманию, было характерно и для пьес А. Чехова.

К сожалению, рассмотренное произведение Е. Поповой не идет на современной белорусской сцене. Среди постановок последних лет, раскрывающих сложные взаимоотношения человека и постсоветского социума, необходимо выделить спектакль НАТ им. Я. Купалы по пьесе *Листопад. Андерсен* (2012) (режиссер – В. Барковский). Сценическое прочтение драмы соответствует авторскому замыслу: несмотря на то, что сюжет раскрывает противоречия между аксиологическими ориентирами пенсионеров и постсоветским социумом, решение характе-

ров осуществляется не в русле «культурного человека», а в социально-экзистенциальном ракурсе: акцент смещается с попыток противостоять социальной несправедливости (уничтожению городского парка) на размышления о жизни, осознание общности судьбы. Это достигается за счет включения во внешесобытийный ряд интермедий – сказочных сюжетов Андерсена, на которые спроецированы жизненные истории героев («Стойкий оловянный солдатик» – нравственная стойкость Полковника и др.). Их вхождение в «широкий круг бытия» выражено и на уровне художественного времени: в финальной мизансцене пенсионеры стоят рука об руку на фоне огромных часов.

В отличие от Е. Поповой, Д. Балыко и Д. Богославский репрезентируют генерацию молодых драматургов, мироощущение которых более пессимистично, что сказалось на стратегии интерпретации «героя кризисного сознания», отмеченного ярко выраженной «жертвенностью». Он не противопоставляет себя «среде», а самоидентифицируется через деструктивный социум, не способен преодолеть неблагоприятные обстоятельства.

Так, Нина (*Белый ангел с черными крыльями*, 2005 Д. Балыко) после столкновения с проблемой ВИЧ осознает бесперспективность собственной жизни (непонимание в кругу внешне благополучной семьи, иллюзорность любовных взаимоотношений), что приводит ее к мысли о самоубийстве. Не обладая «внутренним» сопротивлением судьбы, уходят из жизни персонажи Д. Богославского *Любовь людей* (2011): Люська психологически «сломлена» собственной жестокостью (скормила труп мужа свиньям); некогда влюбленный в нее Сергей решает на убийство, пытаясь преодолеть духовный «вакуум»: «Опять тишина... везде. Вокруг, внутри, в голове, в груди... звенящая такая, давящая...» [Богославский, online].

Как следствие – нивелирование в пространственно-временном континууме произведений роли будущего: герои пытаются выжить в *настоящем*, осознают фатальность жизненных изменений.

Так, Нина (*Белый ангел с черными крыльями* Д. Балыко) решает покончить с собой в канун *Нового года*. Сергей (*Любовь людей* Д. Богославского) после убийства возлюбленной ощущает непреодолимую дисгармонию настоящего, воплощенную в лейтмотиве *бесконечной зимы*: «Господи, какая тяжелая зима. Я хочу лето... Хочу лето. Хочу лето. Хочу лето. Хочу, хочу, хочу, хочу! Зима не может быть такой долгой!» [Богославский, online].

Пессимистическое видение перспектив героев сближает Д. Балыко, Д. Богославского с русскими «новодраматургами», прибегнувшими

к приему «шоковой терапии» «театра жестокости» А. Арто (*Выглядки* (1998) Вадима Леванова, *Черное молоко* (2001), *Пластмассы* (2002), *Божьи коровки возвращаются на небо* (2003) Василия Сигарева, *Пойдем, нас ждет машина* (2003) Юрия Клавдиева).

С нашей точки зрения, данная тенденция в русской и белорусской драматургии выражает крайне дисгармоничное мироощущение молодого поколения, обретающего надежду не в реальности, а в потустороннем мире, лишённого просветленного осознания хрупкости земного бытия, которое присуще поколению старшему (Е. Попова).

Однако на театральном сцене стратегия интерпретации «героя кризисного сознания», предложенная молодыми белорусскими драматургами, не всегда получает адекватное воплощение.

Эстетически оправданным является решение спектакля по пьесе Д. Богославского *Любовь людей*, поставленного Киевским академическим молодежным театром (режиссер – С. Жирков). Непреодолима безысходность положения героев акцентируется с помощью мрачной сценографии (серый деревянный забор, навязчивый шум сломанного телевизора как маркер массовой субкультуры), исключающей светлые тона, игры актеров (экспрессия на грани истерики, «небытовые формы движения»² «дикая» пляска, отчаянное пение в микрофон).

В отличие от украинского, коллектив Республиканского театра белорусской драматургии (режиссер – А. Гарцуев) существенно «смягчил» жесткий взгляд драматурга на человека и социум, усилил мелодраматическую тональность за счет художественного времени (середина 1970-е гг., а не 1990-е), яркой сценографии, создающей чувство ностальгии (брюки клеш, разноцветные платья, катушечный магнитофон), музыкальных интермедий (твист под музыку 1970-х).

Помимо «героя кризисного сознания», в рамках социально-экзистенциального подхода представлен и «самоутверждающийся герой» [Гончарова-Грабовская, 17], который проходит путь самоопределения, мужественно принимает бремя своей судьбы, ориентируется на «экзистенциальную этику» [Каропа 2008, 65]. Его вывел на сцену Д. Богославский (*А если завтра нет?* (2011), *Тихий шорох уходящих шагов* (2012)), который «первым из современных русскоязычных драматургов попытался в социальном негативе общества увидеть светлые сто-

² Термин введен О.Ю. Багдасарян, он обозначает «нетипичное для повседневности поведение, включающее игровые элементы в качестве основных: танцы, песни, стихотворную речь, музыку» [Багдасарян 2006, 154].

роны, то, что воодушевляет на дальнейшую жизнь» [Гончарова-Грабовская, 17].

Отсюда – актуализации в сознании героя мысли о *настоящем* – времени *выбора своей судьбы*, реализации личного потенциала.

Так, Василий (*А если завтра нет?*) обретает в ходе жизненных испытаний (утраты социального престижа, пребывания в тюрьме, заболевания туберкулезом) понимание значимости каждого мгновения индивидуального бытия, которым делится с подростком Антоном:

Что если “Завтра” для нас... нет?.. Кому оно будет нужно это “Завтра”, кто его увидит?.. “Завтра” проигрывает “Сегодня”. У “Сегодня” есть я... у меня есть сегодня, а завтра... завтра может и не быть! [Богославский, *А если завтра нет?*, online].

Трудный путь самоидентификации проходит Александр (*Тихий шорох уходящих шагов*): эгоцентризм, отчуждение от отца сменяется следованием его мировоззренческому принципу – необходимости само совершенствования. Его воплощает образ *колодца* (метафора души), очищение которого (завещанное умершим отцом сыну) символизирует нравственно-духовное становление героя.

Использование *ведер, колодца*, как «символов-лейтмотивов» предметно-вещного мира, сделало удачным сценическое решение пьесы в спектакле Республиканского театра белорусской драматургии (режиссер – Ш. Дыйканбаев).

Социально-экзистенциальная парадигма включает «*ущербного героя*» [Гончарова-Грабовская, 144], выведенного на сцену П. Пряжко (*Сад Афродиты Дубовик, Труссы, Урожай, Жизнь удалась*). Молодой белорусский драматург сумел зафиксировать знаковый социально-психологический феномен – «нравственный предел эпохи потребления» [Гончарова-Грабовская, 143], нашел убедительные средства его воплощения в рамках «нетрадиционного языка мимезиса» [Рымарь 2013, 5] – эстетический примитивизм, условность, метафоричность изображения мира и человека, «языковой абсурд» [Пави 1991, 192].

Мы полагаем, что П. Пряжко творчески развивает идейно-эстетическую концепцию Л. Петрушевской: «констатирует необратимую редукцию» человека до «одноклеточного» [Давыдова 2009], вскрывая автоматизм и «клишированность» его мировосприятия (мастерски выраженные на уровне языка). В пьесе *Урожай* (2009) показана изначальная интеллектуально-физическая ущербность молодых людей (они не умеют забивать гвозди, страдают аллергией, единственный комментарий происходящего для них – «прикольно»), вместо сбора урожая разру-

шающих сад, что воспринимается (с учетом традиционной семантики топоса *Сада*) как деструктивные взаимоотношения человека и мира, реализуемые в драме абсурда.

Отсюда – «укорененность» сознания персонажей в *настоящем*, понимаемом как «биологическое» время, которое сведено к удовлетворению бытовых потребностей, что нивелирует представления о будущем.

В современной белорусской драматургии нашла воплощение и «экзистенциальная» стратегия художественной интерпретации человека, который представлен как существо метафизическое, а не детерминированное социумом. Этому способствуют нивелирование социально-психологических мотивировок, система лейтмотивов (*одиночество, незащищенность, тревога, страдание*), *эсхатологическое восприятие будущего*, восходящее к мифу о конце света.

Впервые данная тенденция проявилась в драмах абсурда 1990-х гг. Н. Ореховского (*Ку-ку*, 1992, *Лабиринт*, 1997), А. Асташонка (*Драматургические тексты*, 1997), И. Сидорука (*Голова*, 1997), А. Богдановой (*АС-линия*, 1997).

Творчество указанных авторов вызвало споры среди белорусских критиков и литературоведов: одни (С.С. Лавшук, А. Соболевский, П.В. Васюченко) оценили его отрицательно (расхождение с национальными литературными традициями), другие (И.В. Шабловская, С.В. Ковалев, Т. Орлова, Г.Л. Нефагина, Е.А. Леонова) положительно («интеллектуализация литературы», активное освоение опыта мирового искусства [Лявонова 1994, 18–21]).

Представители новой генерации уловили особый тип мироощущения, не отрефлексированный в белорусской драматургии, – предчувствие катастрофичности бытия, кризис рациональности. В их пьесах появляется особый герой – «запуганный человек, который доведен системой до сумасшедшего дома» [Шаблоўская 1998, 11]. Таков Вадим, сознание которого «расколото» катаклизмами постсоветской действительности (*Ку-ку* Н. Ореховского).

Специфичен и хронотоп, выстроенный на сочетании реалистического изображения и гротеска, фантастики, в котором семантическую нагрузку несут *эсхатологические* образы (Голгофа в пьесе Н. Ореховского *Лабиринт*).

В дальнейшем «экзистенциальная» стратегия художественной интерпретации человека реализуется К. Стешиком, в пьесах которого еще более ослабляются социальные параметры героя, тотально отчужденного от мира, что актуализирует идею смерти. Это передается с помощью стыка *реального/ирреального, сна/яви*, переплетения про-

шлого – настоящего – будущего как звеньев бесконечной цепи взаимотражений.

Так, в ходе сюжетного действия герой осознает, что уже умер (*Спасательные работы на берегу воображаемого моря, Лето кончается навсегда*, 2006), «заворожен» смертью близких людей (спектакль *Родные и близкие*, 2014), предчувствует скорую смерть (музыкальный лейтмотив пьесы *Спички* (2015) – *К жителю второго этажа смерть пришла на кончике ножа...* [Стешик, online]).

В заключение отметим, что выделенные стратегии художественной интерпретации модели «постсоветского человека» («традиционалистская», социально-экзистенциальная, экзистенциальная) органично взаимосвязаны с эстетическими ориентирами белорусских драматургов, одни из которых тяготеют к *реалистической* традиции (старшее поколение авторов), другие – осуществляют свои поиски в русле *нереалистических* художественных систем (молодая генерация).

Литература

- Багдасарян О. Ю., 2006, *Поствампировская драматургия: поэтика атмосферы*: дисс. ... канд. филол. наук, Екатеринбург.
- Богославский Д., *А если завтра нет?*, [online], <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bogoslavskiy>, [14.08.2016].
- Богославский Д., *Любовь людей*, [online], <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bogoslavskiy>, [20.08.2016].
- Вербицкая Г.Я., 2008, *Отечественная драматургия 70–90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики*: дисс. ... канд. искусствоведения, Москва.
- Гончарова-Грабовская С.Я., 2015, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск.
- Давыдова М., 2009, *Из жизни одноклеточных*, «Известия», от 12 марта.
- Каропа И.Г., 2008, *Этический компонент экзистенциального типа художественного сознания*, «Веснік Брэсцкага ўніверсітэта» 2008, № 2, с. 64–95.
- Лаўшук С.С., 2010, *Гарызонты беларускай драматургіі*, Минск.
- Лявонова Е.А., 1994, *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няўжо я памру?...” А.Асташонка*, «Веснік БДУ», № 3, с. 18–21.
- Пави П., 1991, *Словарь театра*, Москва.
- Попова Е., 1999, *Прощание с Родиной: Пьесы*, Минск.

- Рагуля А., 2012, *Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы*, [в:] *Шлях да Брамы Нейміручасці: матэрыялы Рэспубліканскіх навуковых чытанняў, прысвечаных 115-годдзю з дня нараджэння Кандрата Крапівы*, Мінск, с. 112–113.
- Рымарь Н., 2013, *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве*, [в:] *Миметическое/антимиметическое: материалы V науч.-практ. семинара*, Самара, с. 5–22.
- Смольская К.Р., 2013, *Асаблівасці засваення беларускай драматургіі ў нацыянальным тэатральным мастацтве канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя*. аўтарэф. дыс. канд. мастацказнаўства, Мінск.
- Смольскі Р.Б., Ракаў А.А., Грыбайла В.А., 2010, *Сінхронна з часам: Актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра*, Мінск.
- Шешик К., 2015, *Спички*, [online], <http://lubimovka.ru/istoriya/30-2015/104-pesy-otobrannye-dlya-programmy-chitok-lyubimovki> [10.07.2016].
- Тюпа В.И., 2006, *Анализ художественного текста*, Москва.
- Шаблюўская І.В., 1998, *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыталогія*, Мінск.
- Шевченко Л.И., 2009, *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа ХХ–ХХІ*: Кн. первая, Киев.
- Piłat W., 2000, *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn.

IF THERE ISN'T (IS) TOMORROW?
PERCEPTION OF THE OF THE FUTURE IN THE BELARUSIAN DRAMA
AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

S U M M A R Y

In the focus of the article are the plays of Belarusian playwrights belonging to elder (A. Dudarev, E. Popova, A. Delendik, S. Bartokhova) and younger (N. Orekhovsky, D. Balyko, K. Steshik, D. Bogoslavski, P. Pryazhko) generations, who problematized the future of their heroes. The article identifies different models of perceiving future by the post-Soviet man of the future: the idea of a “bright future”, admits the link between the *past – present – future*, the location of consciousness in the *present*, the *eschatological vision of the future*. We determined the authors’ aesthetic strategies of their realization at the level of a character and a chronotope, that allow typological parallels with Russian drama (E. Popova – “a new wave”, D. Balyko, K. Steshik, D. Bogoslavski – “a new drama”).