

## ОПЫТ ТРАНСФОРМАЦИИ АНТИТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Переломный характер середины XX века нашел отражение не только в неоднородности и разобщенности социально-исторических контекстов, но и в многообразии художественных поисков. Драматургии, в силу её диалогической направленности, удаётся остро реагировать на изменения в обществе и, что не менее важно, транслировать эти метаморфозы наиболее актуальными средствами. 1950-е годы в Великобритании являются знаковыми как для всего литературного процесса, так и для театрального движения в частности: одновременно развивается бунтарская по своей природе драматургия «новой волны» (Джон Осборн, Арнольд Уэскер, Брендан Биэн, Роберт Болт) и продолжает набирать обороты эстетика театра абсурда (Самюэль Беккет).

Сходные историко-культурные тенденции наблюдаются и в белорусской драматургии в 1980–1990-е гг., когда в противовес устоявшимся, классическим пьесам начинают появляться первые драматургические опыты авангардного характера М. Араховского, И. Сидорука, А. Асташонка, Г. Богдановой и т.д. С одной стороны, это был вызов действительности, попытка осмыслить преобразования, обрушившиеся на человека начала

1990-х, с другой стороны, данный период характеризуется активным поиском новых творческих возможностей театра, попыткой «примерить» запрещенные «железным занавесом» западноевропейские тенденции. Поисковый характер драматургии, единичность возникновения экспериментальных пьес (многие авторы (Г. Богданова, И. Сидорук), по сути, вошли в историю современного литературного процесса как авторы одной пьесы) очерчивают начальный этап активного усвоения белорусской драматургией основных тенденций середины XX века. Несомненно, к основным приёмам, которые активно использовались белорусским театром указанного периода, относятся принципы театра абсурда.

Отметим, что и в английской драматургии под влиянием творческих открытий Самюэля Беккета наблюдаются тенденции усвоения опыта антитеатра, правда, в силу иных исторических особенностей, этот процесс выпадает на 1950–1960-е гг. Однако такое заимствование не вполне является целостным и поступательным, поскольку принципы, которые отразил Беккет в своём творчестве, усваиваются разными драматургами фрагментарно, воплощаясь в их индивидуальной манере: например, Джон Арден, драматург-реалист, улавливает и активно использует в своём творчестве мотивы угрозы, характерные для беккетовского театра, а творчество Нормана Симпсона вобрало в себя комическую составляющую абсурда.

Наиболее спорной фигурой, как развивающей беккетовские традиции, так и утверждающей собственный метод, является Гарольд Пинтер. Творчество Нобелевского лауреата 2005-го года представляет собой своеобразный синтез тенденций, присущих середине века, периоду, который называют «веком жестокости» [4, с. 40]. Примечательно, что драматург активно усваивает эстетические категории, характерные для творчества Беккета, однако трансформирует их, пропуская через натурализм действия (пьесы «Сторож», «Кухонный лифт») и психологические установки героев и заданных ситуаций (пьесы «День рождения», «Комната»). Гарольд Пинтер следует не внутренней логике абсурда, когда это является основополагающей установкой, но использует внешние атрибуты антитеатра: марионеточные персонажи, довлеющая неизвестность, схематичность действия, языковая игра.

Драма-фарс «Кухонный лифт» иллюстрирует более разнообразную палитру элементов антитеатра: перед нами двое наемных убийц, которые томятся в ожидании очередного заказного убийства. Мотив ожидания «враждебного неизвестного» ещё более заострен, чем в предыдущих пьесах. Однако в отличие от гнетущего ожидания неизвестности в беккетовской пьесе «В ожидании Годо» пьеса Пинтера наполнена динамикой действия и необычной метафоричной развязкой (неизвестной жертвой оказывается один из гангстеров). Пьесы британского драматурга отражают взаимодействие модернистского и реалистичного мироощущения. Исследователь Е.Г. Доценко считает, что «драматургию Пинтера привлекательно назвать пост-модернистской в буквальном значении этого сочетания» [2,

с. 25]. Такое утверждение вполне оправдано, поскольку драматургу в эпоху экспериментальных веяний органично удаётся сочетать опыт модернистского мироощущения с постановкой психологических проблем перед современной публикой.

Эстетические категории антитеатра явились не только способом утверждения нового белорусского экспериментального театра, но и прочной основой для дальнейших художественных поисков. Так, плавно перетекая в современное нам время, тенденции театра абсурда прослеживаются и в «новой» белорусской драме. Как отмечает исследователь С.Я. Гончарова-Грабовская, «эту генерацию авторов объединяет стремление отразить негативные социальные проблемы постсоветского общества в новых формах драматургического языка» [1, с. 200].

Среди драматургов, активно использующих авангардный метод, можно отметить П. Пряжко, К. Стешика, Н. Халезина, Д. Строцева и др. Однако принципиальным моментом является то, что в творчестве многих современных авторов абсурд выступает не единственным художественным ориентиром, а как и в английской драме, сосуществует с целым спектром эстетических решений. В пьесах современных драматургов абсурд нередко становится преимущественно сюжетообразующей схемой пьесы, той «зловещей константой положения героев, с которыми ничего не может произойти» [3, с. 106]. Например, в пьесе П. Пряжко «Запертая дверь» активных действий, на первый взгляд, много: герои Наталья и Валерий показаны и в семейной, и в рабочей среде, диалоги перемежаются вставками из дома престарелых либо смежным действием с другими героями – Олей, Димой, Славой. Это персонажи-марионетки, действующие по заданной схеме, пустота их «активной» жизни напоминает пьесы Беккета и Ионеско, однако авторская ирония, сквозящая по отдельным ремаркам и описательным вставкам, показывает, как комедийные и реалистичные тенденции, соприкасаясь с театром абсурда, органично выкристаллизовываются в «новую драму».

Схожие примеры демонстрируют и иные пьесы молодого автора: «Урожай», «Жизнь удалась», «Радуга в моём доме» и т.д. Отметим, что драмы П. Пряжко, сочетая грубую иронию и жёсткую манеру отображения действительности, по тональности весьма близки к ранним «комедиям угрозы» Гарольда Пинтера. С поздним же творчеством автора, пьесами, сконцентрированными больше на внутреннем мире человека, перекликаются драмы К. Стешика. Такие пьесы, как «Мужчина — Женщина — Пистолет», «Спасательные работы на берегу воображаемого моря», «Время быть пеплом» и др., фиксируют хрупкость человеческих отношений, одиночество и потерянность в этом мире. Как и в пьесах Пинтера («Предательство», «Легкая боль», «Лунный свет»), в драмах белорусского драматурга показаны разрушенные отношения и безнадёжные семьи, однако, в противовес Пинтеру, белорусскому автору удаётся сохранить веру в способность человека преодолеть рутинность своей жизни и попытаться выбраться из заданных обстоятельствами рамок.

Несомненно, опыт ирландского драматурга Сэмюэля Беккета сыграл огромную роль при формировании английского театра второй половины XX века: «реформы в английской драме в течение полувека во многом отталкиваются от Беккета, демонстрируя при этом самостоятельную и бесспорную значимость художественного эксперимента» [2, с. 4].

Схожие мотивы находят себя как на раннем этапе становления экспериментального белорусского театра, так и в реалиях современности. Однако опыт трансформации основных принципов антитеатра (отсутствие сюжетного построения, схематичность персонажей, абсурд как единственная характеристика происходящего, корреляция комического и трагического, нагнетание статики и неопределенности, стремление подвергнуть зрителя «шоковой терапии» и т.д.) и в английской драматургии (в интерпретации Гарольда Пинтера), и в современном варианте «новой» белорусской драмы отражает индивидуальный авторский метод, помогает глубже понять национальную составляющую пьес. Так, в отличии от английских драм, решающих экзистенциальные проблемы человека, белорусские драматурги пытаются не только «диагностировать» проблемы, с которыми сталкивается современный человек, но и вывести его из статического состояния.

Таким образом, уникальный авторский опыт трансформации антитеатра репрезентирует многообразие художественных поисков и умелое сочетание реалистичной и модернистской парадигм художественности.

## Литература

- 1. Гончарова-Грабовская, С.Я. «Новая драма» в современной русскоязычной драматургии Беларуси / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 2 / под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. Минск: РИВШ, 2010. С. 200 207.
- 2. Доценко, Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук: 10.01.03 / Е.Г. Доценко; [Урал. гос. пед. ун-т]. Екатеринбург, 2006. 39 с.
- 3. Лапин, И.Л. Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность, Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. 149 с.
- 4. Nicholson, S. Modern British Playwriting: The 1960's: Voices, Documents, New Interpretations / S. Nicholson. London, Bloomsbury Publishing PLC, 2012. 353 p.