

Вячеслаў Караткевіч (Магілёў, Беларусь)

ПРЫНЦЫПЫ АБСУРДУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ КАНЦА ХХ СТ.

Літаратура для дзяцей³ як частка агульналітаратурнага працэсу мае шэраг сваіх асаблівасцяў, галоўная з якіх нам бачыцца ў выразна акрэсленай узроставай рэцэпцыйнай запатрабаванасці і асобай ролі кнігі ў працэсе навучання і выхавання. Разам з тым, мастацкая творчасць для дзяцей адлюстроўвае светаразуменне і светаадчуванне маленькага чалавека, без ведання якіх немагчыма дасягнуць паразумення паміж пісьменнікам і рэцыпіентам..

Адной з актуальных праблем сучаснага літаратуразнаўства з'яўляецца даследаванне заканамернасцяў развіцця нацыянальных літаратур, у тым ліку і для дзяцей, што дае магчымасць стварэння цэласнай карціны прыгожага пісьменства ў гістарычнай перспектыве. Адзначым, што канец ХХ ст. – гэта своеасаблівы падагульняючы этап, які вымагае ад літаратуразнаўства грунтоўнага аналізу літаратурнага працэсу, што немагчыма без уліку ўплываў эстэтычных асноў мастацтва абсурду на літаратуру ўвогуле і (як гэта не гучыць парадаксальна) на слоўнае мастацтва для дзяцей. Без разгляду нацыянальнай спецыфікі мастацтва абсурду ў галіне літаратуры для дзяцей і юнацтва немагчымы разгляд гэтага феномену ўвогуле. Разам з тым, аналіз сувязі эстэтычных устаноў мастацтва абсурду і літаратуры для дзяцей дае магчымасць выя-

¹ Тым не менш, храналагічна ход падзей можна вызначыць: чэрвень 1939 г. – служба ў марской пяхоце польскай арміі, верасень 1939 г. – палон, потым праца ў маёнтку, вясна 1940 г. – месяц штрафной роты, другая палова чэрвеня 1940 г. – шталаг (стацыянарны лагер палонных), пазней праца ў мястэчку Касаў на сям'ю Карла Камрата, канец лета 1940 г. – няўдалыя ўцёкі і як вынік арышт, восень 1940 г. – зноў шталаг, а потым яшчэ адзін у Баварыі, пазней праца на заводзе крышталёнага шкла, пасля на пошце, зноў на заводзе, толькі ўжо ліставага аконнага шкла, 21 чэрвеня 1941 г. – наведванне савецкага косульства ў Берліне, потым уцёкі, восень 1941 г. – вяртанне дадому ў Пасынкі, зіма 1942 г. – партызаны.

² Да ліку такіх стылістычных фігур можна аднесці частае ўжыванне анепіфары (кальца), калі кавалак тэксту пачынаецца і заканчваецца адной фразай, напрыклад: «Толькі адна гадзіна цягніком» [3, 54] і [3, 64] і г. д.

³ У дадзеным выпадку пад азначэннем «літаратура для дзяцей» намі разумеюцца творы, якія спецыяльна былі напісаны для дзяцей, а таксама «дарослыя» творы, якія ўваходзяць у чытанне чалавека ад нараджэння да юнацкага ўзросту.

віць сэнсавую і структурную адметнасць апошняй, бо каштоўнасць любой мастацкай з'явы найперш вызначаецца не яе падабенствам з нечым, а, найперш, арыгінальнасцю і адметнасцю.

З адзначанага вышэй вынікае *мета* нашай работы – выяўленне некаторых заканамернасцяў развіцця беларускай драматургіі канца ХХ ст. для дзяцей і юнацтва ў кантэксце мастацкай сістэмы абсурду. Вырашэнню гэтай мэты падпарадкаваны наступныя *задачы*: выяўленне і характарыстыка стылёвых асаблівасцяў беларускай драматургіі акрэсленага перыяду для дзяцей, а таксама асаблівасцяў паэтыкі драматургічных твораў асобных пісьменнікаў (С. Кавалёва, Г. Багданавай, П. Васючэнкі, А. Федарэнкі, М. Арахоўскага і іншых) у межах вызначанай тэмы; выяўленне спецыфікі ўвасаблення прынцыпаў філасофіі і эстэтыкі абсурду ў сучасных беларускіх драматургічных творах, якія могуць быць запатрабаваны дзецьмі рознага ўзросту.

Мастацтва абсурду ў беларускай драматургіі бярэ свой пачатак у вуснай народнай творчасці, якая ўвесь час супрацьпастаўлялася афіцыйнай рытуальнасці (школьная драма, народны анекдот, прыпеўка), а таксама наследуе прынцыпы літаратурнай творчасці пісьменнікаў ХІХ і пачатку ХХ стст. (напрыклад, травесційныя бурлескныя паэмы «Тарас на Парнасе», «Энеіда навыварат», драматургічныя творы Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Еўсцігнея Міровіча, Янкі Купалы, Францішака Аляхновіча і іншых, якія ўтрымліваюць элементы буфанады, фарсавасці). Вызначальным элементамі гэтых фальклорных і аўтарскіх мастацкіх твораў з'яўляюцца амбівалентнасць вобразнай сістэмы, карнавалізацыя, парадыйнасць, відавочная іронія і гратэск, звязанне сюжэтнага дзеяння да анекдатычнай і абсурднай сітуацыі. Разам з тым, у беларускай драматургіі канца ХХ ст. назіраецца яўнае перайманне традыцый Сэмюэля Бэкета, Эжэна Іанэска, Славаміра Мрожака і іншых класікаў абсурдызму.

Цікавае да творчых эксперыментаў і выяўлення эстэтыкі абсурду ў тэатры тлумачыцца найперш магчымасцю свабодна выказацца, а таксама актуалізацыяй тэм і праблем, якія звязаны з выяўленнем спецыфічных асаблівасцяў сучаснага беларускага грамадства: праявы жорсткасці і бесчалавечнасці ў сучасным грамадстве, праблемы непаразумення паміж людзьмі, выяўленне бессэнсоўнасці існавання. Мастацтвазнаўца Т. Гаробчанка адзначае: *«Рэаліі сучаснага жыцця ярка свядчаць аб тым, што грамадскія катаклізмы апошняга дзесяцігоддзя найбольш балюча адбіліся на дзіцячай псіхалогіі і свядомасці. <...> Па сутнасці, сёння адбываецца ломка і глабальная пераарыентацыя традыцыйных для народа духоўных каштоўнасцей. Працістаяць гэтай небяспечнай навалі <...> здольна мастацтва і, магчыма, у першую чаргу – тэатральнае, якое жывымі вобразамі эмацыянальна ўздзейнічае на дзіцячую душу і ўяўленне»* [3; 314].

У кантэксце акрэсленага вышэй не выпадковым выглядае зварот беларускіх драматургаў у канцы ХХ ст. і да асобага рэцыпіента – дзіцяці¹. Праз падобнага роду творчасць пісьменнікі даюць у тым ліку і ўзор чысціні наўнага ўспрыняцця, да якога імкнецца сучасная драматургія. Асобую ролю ў беларускіх драматургічных творах, якія разлічаны на дзіцячае і юнацкае ўспрыманне, займае мастацкая логіка абсурду, што, найперш, праяўляецца на ўзроўні сітуацыі.

Даволі часта ў тэатры абсурду адбываецца змешванне рэальнага і ірэальнага дзеяння, што падкрэслівае абсурднасць існавання чалавека ў свеце. Падобны прыём выкарыстоўваецца ў п'есе Г. Багданавай «Рамантычнае падарожжа на той свет» (1994), але з некалькі іншай сэнса-

¹ Творы для дзяцей займаюць асобае месца ў творчасці пісьменнікаў-авангардыстаў. Варта прыгадаць у гэтай сувязі творчыя эксперыменты ў галіне формы і зместу вершаў для дзяцей сяброў рускай авангарднай групы ОБЭРИУ (Д. Хармс, А. Увядзенскі, М. Забалокі, Ю. Уладзіміраў і інш.), якіх называюць папярэднікамі драматургаў-абсурдыстаў [5; 9-10]. У 30-я гг. ХХ ст., супрацоўнічаючы з ленинградскімі часопісамі «Ёж» і «Чиж», абэрыўты ствараюць новую літаратуру для дзяцей. Гэтая літаратура, пазбаўленая сюсюкання і адкрытага дыдактызму, мусіла выпрацоўваць аптымістычны погляд на жыццё, актывізавала дзіцячую фантазію і ўводзіла ў незвычайны свет мастацтва. Адзін з ідэолагаў ОБЭРИУ Д. Хармс, які больш вядомы як паэт, з'яўляўся таксама і аўтарам п'есы пра падлетка «Елізавета Бам» (1928), якая ўяўляе сабой тэатральную дэкларацыю аб'яднання. Тут, выкарыстоўваючы прынцыпы гульні і дэфармацыі рэчаіснасці, што свядчыць пра выкарыстанне ў драматургіі для падлеткаў прынцыпаў новага авангарднага мастацтва. Пэўныя спробы змяніць змест дзіцячага чытання былі і ў аўтараў часопіса «Беларускі піянер», дзе, напрыклад, у № 10 за 1926 год быў змешчаны верш З. Астапенкі і Ю. Таўбіна «Агацін тата», які расказвае пра перавыхаванне дачкой «п'яніцы-таты». Іранічнасць і ўтрыраванне, выкарыстаныя ў гэтым творы, відавочная nelaгічнасць яго мастацкага свету даюць падставы сцвярджаць пра нараджэнне мастацтва абсурду ў галіне беларускай літаратуры для дзяцей у пачатку ХХ ст. Эксперыменты ў галіне формы і ідэйнага зместу праводзіліся прыхільнікамі літаратурнага аб'яднання «Маладняк» (П. Трус, А. Александровіч і інш.).

вай нагруккай. Мастацкая прастора твора – гэта рэальны свет і залюстроўе¹. Пры гэтым першы мае толькі фонавае значэнне, асноўнае ж дзеянне адбываецца ў апошнім, дзе жывуць нябожчыкі. Пры гэтым самі героі твора не адразу пачынаюць адчуваць неспраўднасць таго, дзе яны знаходзяцца, не адчуваюць абсурднасці сітуацыі адсутнасці людзей у венецыянскім гатэлі, статычнасці афіцыянтаў у рэстаране і г. д. Перамяшчэнне Арцёма і Анжэлы ў паралельны свет мае не ініцыяцыйны характар², а ўспрымаецца як натуральная выпадковасць. Тым самым падкрэсліваецца алагічная рэальнасць сапраўднага свету, у якім жыве грамадства. Адзначым, што ў дадзеным выпадку сутыкаемся з парадоксам: чым больш незвычайныя абставіны дзеяння, тым больш натуральна яны ўспрымаюцца рэцыпіентам. Гэтая натуральнасць прапарцыянальная той абсурднасці існавання чалавека і натуральнасці, з якой ён успрымае гэтую абсурднасць.

Злосны Д'ябал і яго памагатая Кікімара падштурхоўваюць Арцёма і Анжэлу да самазабойства (што само па сабе абсурдна). Сустрэчы ж гэтых персанажаў са сваімі былымі каханкамі Бэлаю і Бронюсем, якія здзейснілі грэх самазабойства, умацоўваюць Арцёма і Анжэлу ў думцы, што жыццё – гэта самае каштоўнае, дадзенае ад Бога, ім не мае права распараджацца ніхто. Твор Г. Багданавай мае яўна выражаны гуманістычны пафас, характэрны для беларускай мадэлі постмадэрнізму.

Абсурднасць дзеяння і сітуацыі назіраецца і ў п'есе «Дублёр» (1988) В. Ткачова, дзе не самы лепшы (калі не сказаць горшы) навучэнец ПТВ Віця Скакун на адзін дзень стаў дырэктарам вучылішча, што карэнным чынам змяняе яго адносіны да свету.

Уплыў мастацтва абсурду ў беларускай драматургіі для дзяцей назіраецца і на ўзроўні сюжэтнай арганізацыі твора. Так, фэбульнае дзеянне п'есы «Рэпетыцыя» (1995) А. Федарэнкі будзецца па прынцыпе «тэатр у тэатры» вакол камунікатыўнай праблемы і праблемы тэатральнасці (якім павінен быць тэатр?), што падкрэсліваецца ўжо ў загаловку твора.

У цэнтры ўвагі спробы школьнага тэатральнага гуртка дагадзіць настаўніку Рыгору Змітравічу, які патрабуе прадставіць на конкурс дзіцячых калектываў арыгінальную «сцэнку». Такім чынам у асноўную канву дзеяння ўплываюцца розныя варыянты гэтых «сцэнак», што расцягвае мастацкую прастору «Рэпетыцыі». Спачатку ад дзяцей патрабуецца, каб гэта было *«нешта без цімураўцаў, без чырвоных гальштукаў, без ералашаўскіх школьных анекдацікаў... Але разам з тым – каб было нешта сучаснае. Без псеўдафальклору, без рознага сюсюкання, бабаў-ёгаў і кашчэяў»* [7; 160]. Гэтыя словы Рыгора Змітравіча ў першым эпізодзе гучаць абсурдна ў адносінах да яго ж словаў у апошнім (пасля прагляду банальнай «сцэнкі» змагання волата з цмокам): *«Цудоўна! Выдатна! Я і не сумняваюся, што ўсё ў нас атрымаецца! Гэта тое, што трэба! Быць нам на першым месцы! Упэўнены, што да такога больш ніхто не дадумаецца!..»* [7; 171].

Непаслядоўнасць у думках, дзеяннях, памкненнях і патрабаваннях настаўніка падымае даволі важную праблему для дзіцячых калектываў – развіццё канфармізму, а таксама непаразумення паміж вучнямі і настаўнікам, які мае даволі аддаленае ўяўленне пра тое, чым жывуць сёння дзеці.

Падобныя праблемы ставяцца і ў бытавой драме для дзяцей П. Васілеўскага «2 x 2 = ?» (1988). Тут, як і ў названым вышэй творы А. Федарэнкі, назіраецца распад сцэнічнага дзеяння на асобныя сцэны, у чым нам бачыцца яўны ўплыў набыткаў тэатральнага мастацтва абсурду. П'еса П. Васілеўскага ўяўляе сабой калейдаскоп з 13 сцэн, якія звязаны паміж сабой толькі агульнасцю дзейных асоб. Пры гэтым асноўная ўвага ў творы надаецца сутыкненню на фоне спрэчак пра новую субкультуру (мода, адносіны да вучобы, знешні выгляд, інтымныя адносіны па-

¹ Залюстроўе – гэта адзін з топасаў літаратуры для дзяцей, які выкарыстоўваецца даволі актыўна. Залюстроўе разумеецца намі не толькі як мастацкая прастора дзеяння твора, але і дзеянне «наадварот» (есці ваду, але піць кашу, ідучы ляцель і г. д.). У гэтай сувязі дастаткова прыгадаць такія творы, як «Аліса ў краіне цудаў» і «Праз люстэрка» Л. Кэрала, «Дзіўная кошка» Д. Хармса, «Дзевяць прынцаў Амбера» Р. Жэлязнага, «Хронікі Нарніі» К. Стэйпалза, і інш.

² Ініцыяцыйны характар перамяшчэння характэрны для жанру казкі. Натуральны характар перамяшчэння назіраецца ў літаратуры напрамку «фэнтэзі» («Хобіт, або Туды і адтуль», «Брацтва кальца», «Дзве вежы» і інш. Дж. Толкіена, «Вандраванне Алісы», «Дзень нараджэння Алісы», «Патрэбна свабодная планета» К. Бульчова, цыкл «Лятаючыя казкі» Ул. Крапівіна). Гэты факт дае падставы адносіць «Рамантычнае падарожжа на той свет» Г. Багданавай да фэнтэзійнай літаратуры.

між мужчынам і жанчынай і г. д.) рамантызму маладых і прагматызму старога пакалення.

Яшчэ больш нелагічнай бачыцца сітуацыя смерці і жорсткага забойства, якая становіцца сюжэтна-кампазіцыйным цэнтрам драмы для дзяцей «Калі дракон прачнуўся» (1993) М. Арахоўскага. У гэтым творы чалавек проста так забівае мядзведзіцу – маці Букуза. Рэчаіснасьць у творы адлюстроўваецца праз светаўспрыманне маленькага мядзведзяня. Букуз рана адкрыў для сябе страшны свет дарослых людзей, якія здольныя забіць і нават пры гэтым не задумацца, што зробіць камусьці балюча, і свет дзяцей, якія імкнуцца да шчырай спагады і могуць адчуць чужы боль, не страцілі пачуцця суперажывання. Рэцыпіент разам з сіратай Букузам адкрывае для сябе, што «казваецца, людзі – не проста людзі, яны яшчэ могуць быць чалавекамі» [6; 81]. Гэтая банальная па сваёй сутнасці фраза ўзмацняе трагедыяна-аптымістычны пачатак твора.

Сюжэтная разрозненаць структурных частак адной п'есы – прыкмета абсурдысцкіх твораў. Падобнае назіраем і ў «*п'есе-казцы ў дзвюх дзях*» «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васючэнкі і С. Кавалёва¹.

Акрамя таго, сітуацыйная абсурднасьць, якая дасягаецца праз дакладнае выкананне жаданняў паноў, дае магчымасць асэнсаваць перманентную нелагічнасьць чалавечых празмерных жаданняў. Так, напрыклад, даючы «каштоўныя» парады Куры-Шчабятурны адносна таго, якое яна павінна прынесці кураняці («*[Заблоцкі] Каб сала на тым кураняці было з далонь таўшчынёю... [Кубліцкі] Дый ростам каб яно было з ладнага парсюка... [Заблоцкі] Не з парсюка, а з быка, каб было велічынёю! Во!*» [8; 7]), паны атрымліваюць яйка, як бочка, з якога ў сваю чаргу вылупілася Страшыдла, што патрабуе есці. У дадзенай недарэчнасці мадэлюецца чалавечая сутнасць. Пры гэтым смех твора – гэта не блюзнерства ці крыўлянне, а «філасофскі» смех, які хаваецца ў народных анекдотах, дзе сэнс часцей утвараецца праз утрыраванне і трансфармацыю рэчаіснасці.

Эфект камічнага ў «Дзівосных авантурах паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» ўзмацняецца за кошт укладвання ў вусны галоўных герояў філасофскіх прамоў пра сэнс жыцця: «*[Кубліцкі] <...> (Падымаючы палец угору) Галоўнае – што? Галоўнае каб кожны быў на сваім месцы. Там, дзе яму лепш* [выдзелена намі – В. К.]» [8; 21]. Падобная дваістасць сэнсавай нагрукі характэрная для мастацка-эстэтычнай сістэмы абсурду.

Сітуацыйны абсурд у драматургіі для дзяцей будзецца і з дапамогай выкарыстання элементаў трылера. Яркім прыкладам такога роду твораў з'яўляецца п'еса М. Адамчыка і М. Клімковіча «У чорным-чорным горадзе» (1990), жанр якой самі аўтары вызначылі як «*жахі ў чатырох дзях*». У дадзеным творы актыўна выкарыстоўваюцца элементы «чорнага (садысцкага) гумару» пра чорную руку, белую прасціну, люстраную шафу і іншыя падобныя «персанажы». Мадэлюючы прычыны дзіцячых псіхалагічных комплексаў, аўтары імкнуліся прапанаваць дзецям шляхі пераадолення ўнутранага страху: убачыць у страшным смешнае, адчуць недарэчнасць страху. Як квінтэсэнцыя ўсяго твора гучаць апошнія словы Мама: «*Навідумляюць сабе розных жахаў, а потым самі баяцца*» [1; 513].

У гэтым творы развенчванне адбываецца праз абсурднасьць саміх персанажаў – Пацук, які жыве ў шафе, Ведзьма, якая гандлюе ў кіёску марожаным, Белая прасціна, якая лягае па горадзе, Чорная Рука, якая забірае дзяцей. Кожнаму з гэтых персанажаў прысвечана асобная дзея. Кожная дзейная асоба сама па сабе не абцяжараная сэнсавай нагрукі і выконвае выключна ролю зла, якое з кожнай новай дзеяй набывае большую сілу.

¹ Даволі важнымі пры разглядзе п'есы «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» выглядаюць заўвагі аўтараў, змешчаныя ў пачатку твора: «*Паводле сваёй рытмікі ды стылістыкі нашая п'еса шмат увабрала ад беларускае батлейкі. Разам з тым яна мае літаратурную крыніцу – цыкл казак П. Васючэнкі «Прыгоды паноў Кубліцкага ды Заблоцкага». Але драматургічная версія «Прыгод...» значна адрозніваецца ад праявізнага варыянту, і прычынай гэтаму не толькі далучэнне другога аўтара. Зусім нечаканымі сталі паводзіны саміх герояў. Трапіўшы ў п'есу, фанабэрыстыя паны Кубліцкі ды Заблоцкі нарабілі такіх свавольстваў ды выкрутасаў, што цалкам парушылі запланаваную аўтарамі схему і сюжэт закруціўся зусім іначай. <...> П'еса «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» складаецца з дзвюх дзях, але першая дзея ўяўляе сабою ў нечым завершанае цэлае і пры жаданні можа ставіцца як самастойны твор (зрэшты, і другая таксама). Поўная воля рэжысёрам ды акцёрам «далепліваць» самабытныя характары на падставе выведзеных у п'есе вобразаў, тыпажаў» [8; 3-4].*

У працэсе сэнсаўтварэння п'есы «У чорным-чорным горадзе» важную ролю адыгрывае прыём якаснай гіпербалізацыі. Тут гіпербалізуецца ўсё: ад персанажаў да пачуццяў. Напрыклад, у першай дзеі «Люстраная шафа» Пацук з'ядае вярэру, якая прызначана для дзяцей, Таты і Мама, потым усё, што ёсць у доме, пірожныя, нават цэглу, расфарбаваную пад торт, збіраецца з'есці бочку капусты. У апошняй дзеі «Чорная Рука» адбываецца гіпербалізацыя пачуцця жаху, звязанага са з'яўленнем Чорнай Рукі, якая хапае ўсіх і цягне невядома куды. Урэшце недарэчнасць сітуацыі заключаецца ў тым, што ў фінале кожнай дзеі гіпербалічнае развенчваецца: Пацука закалацілі ў бочцы, Чорная Рука, якая наводзіла на ўсіх жах, аказалася ўсяго толькі згубленай пальчаткай Таты. Такім чынам, па-першае, мадэлюецца абсурднасць пачуцця страху, а па-другое, парадыруецца сучасная рэцэпцыйная запатрабаванасць у трылеры, імкненне атрымаць вострыя пачуцці.

Акрамя якаснай гіпербалы ў мастацтве абсурду актыўна выкарыстоўваецца гіпербала колькасная. Яркім прыкладам з'яўляецца драматургічная казка А. Якімовіча «Чарадзейныя суніцы» (1993): Пан Альхоўскі дужа верна служыць Пану Смактуну, за што атрымлівае ў вялікай колькасці медалі («у яго ўсе грудзі ў медалях, два рады медалёў і на спіне» [7; 127]). Пан Крывулька, арыентуючыся на Пана Альхоўскага, імкнецца таксама атрымаць болей медалёў, прычым больш якасных: «За вялікі медаль каго хочаш прадам» [7; 128]. Далей, узмацняючы эфект камічнасці сітуацыі, А. Якімовіч даводзіць, што Пан Крывулька чапляе медаль Пану Альхоўскаму ніжэй спіны. У дадзеным творы мадэлюецца сітуацыя даволі тыповая для сучаснага грамадства, дзе вышэйшым крытэрыем прафесіяналізму становіцца асабістая адданасць і сляпое выкананне загадаў гаспадара. А. Якімовіч сцвярджае ў даступнай для дзяцей форме праз смешнае, што ў жыцці чалавек абавязкова павінен заставацца чалавекам у любых абставінах.

Прыём абсурдызацыі герояў выкарыстоўваецца і ў творах С. Кавалёва. Такімі нам бачацца стомлены Д'ябал, звар'яцелы Альберт, Драўляны Рыцар з аднайменных п'ес. Гэтыя творы для дзяцей і юнацтва выкананы ў тыповай для тэатра абсурду манеры мінарытарнасці¹ або, як сам С. Кавалёў – крытык і літаратуразнаўца – вызначае, герменеўтычнасці². Падобныя героі выглядаюць далёкімі ад жыцця, што падкрэслівае іх абсурднасць у адносінах да сапраўднай рэчаіснасці.

Такім жа абсурдным персанажам драматургічнага твора для дзяцей выглядае Калабок з душою («Новы калабок» (1999) П. Васючэнка). Праз неадпаведнасць чакаемага і атрымліваемага дасягаецца эфект абсурднасці. Свой сакрэт (унутраная душэўнасць) Калабок адкрывае ў фінале твора: «[Усе] (абступаюць Калабка). Ну, дык што ў цябе ўнутры? <...> [Калабок] Што ў мяне ўнутры? Душа ў мяне ўнутры, вось што! Яна ў мяне такая мяккая, трапяткая... Я вас усіх так люблю! Дык, можа, і вы палюбіце мяне... хаця б трошкі?» [2; 129]. Калабок з душою выглядае ў фінале найўна і абсурдна, нягледзячы на лагічнасць і правільнасць сваіх учынкаў.

Падобнае назіраецца і з Хохлікам – адным з галоўных герояў аднайменнага твора С. Кавалёва. Хохлік у беларускім фальклоры – істота злая і страшная. У п'есе С. Кавалёва ён з'яўляецца занадта правільным у сваіх учынках, ён бачыць толькі добрае, імкнецца ўсім дапамагчы. Такая самаахвярнасць з'яўляецца алагічнай. У дадзеным творы мастацкая прастора пабудавана

¹ С. Кавалёў па-рознаму выкарыстоўвае для сваіх п'ес літаратурныя творы беларускай класікі. Так, напрыклад, пры напісанні «Стомленага д'ябла» (1997) выкарыстаны сюжэтныя калізій «Камедыі» К. Марашэўскага, якая была напісана яшчэ ў XVIII ст., а таксама асобных драматургічных твораў Ф. Аляхновіча і Янкі Купалы. «Звар'яцелы Альберт» (1991) уяўляе сабой «неняпісаную п'есу» пісьменніка XIX ст. Яна Баршчэўскага – аўтара кнігі «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», якую можна параўнаць з казкамі «Тысячы і адной ночы».

² У прадмове да зборніка сваіх п'ес ён адзначае: «Назваўшы свой праект «герменеўтычным», я хацеў падкрэсліць дзве рэчы. Па-першае, герменеўтычная п'еса, як і навуковае даследаванне, набліжае нас да разумення літаратурнага твора, да працывастання актуальных сэнсаў, закладзеных у гэтым творы. Па-другое, у падобнай п'есе разнастайныя элементы дэканструяванага твора адыгрываюць такую ж актыўную ролю, як, напрыклад, учынкi герояў. У гэтым сэнсе рэчаіснасць пачатку XXI стагоддзя таксама нагадвае герменеўтычную п'есу, бо нашыя наводзіны фарміруюцца не толькі пад дыктоўку інстынктаў і практычнага розуму, але і пад уздзеяннем культурнай традыцыі, у выніку наследавання мастацкім узорам (нехта слухна заўважыў, што калі б не было любоўных раманаў і фільмаў пра каханне, многія людзі не ведалі б пра гэтыя пачуцці ці выяўлялі б яго у больш простых формах...» [4; 10-11].

на па прынцыпе «свет наадварот»: злая істота становіцца добрай, а Дзяўчынка, якая па сваёй прыродзе павінна быць добрай *a priori*, атаясамліваецца са злом.

Прыём перакручвання выкарыстаны і ў казцы Г. Васілеўскай «Як Лютасць стала Літасцю» (1995). Дзеянне ў творы разгортваецца ва ўмоўнай казачнай прасторы, дзе выразна вылучаецца царства запусцення Злога Чараўніка (Лютасці), у троннай зале якога паўсюль павуцінне, а сам ён сядзіць на зламаным крэсле, і Шчаслівы горад, дзе ўсе жыхары радасныя і шчаслівыя ад усмешак адзін другога. Лютасць выпадкова аднойчы дапамагае дзяўчыны, якая ўпала, падняцца, за што атрымлівае ў падарунак усмешку. Гэтая падзея перакручвае саму сутнасць Лютасці і ператварае яе ў Літасць. Элементы гульні ў творы ствараюць аўтаномную абсурдную сітуацыю, што характарызуецца павышанай ступенню непрадказальнасці.

Падобная ж непрадказальная сітуацыя ствараецца ў казцы Л. Рублеўскай «Янук, рыцар Мятлушкі» (1995). Тут сонечнае святло атаясамліваецца з бляскам залатога палаца злога Кадука, якога можна забіць толькі месячным промнем. У дадзеным выпадку сутыкаемся з праблемай аўтарскай сімволікі, што разбурае стэрэатыпнасць мыслення.

Такім чынам, адзначанае вышэй дазваляе зрабіць наступныя высновы.

Па-першае, у беларускай драматургіі для дзяцей канца ХХ стагоддзя адбываюцца працэсы, характэрныя для сусветнай літаратуры. Характар гэтых працэсаў вызначаецца тымі сацыяльна-эканамічнымі зменамі ў грамадскім жыцці Беларусі, што пачалі адбывацца ў сярэдзіне 80-х гадоў ХХ ст., зрухамі ў свядомасці людзей, пошукамі новых прынцыпаў пісьма, характэрных для эпохі постмадэрнізму. Адным з паказчыкаў агульнай настраёнасці і свядомасці грамадства і з'яўляецца нараджэнне «дзіцячых» драматургічных твораў з яўнымі адзнакамі ўплыву эстэтыкі абсурду.

Па-другое, канцэптuallyна важнымі для разумення ўнутранай абсурднасці твораў для дзяцей з'яўляюцца прынцыпы іх мастацкай арганізацыі. Даволі часта гэтыя творы характарызуюцца адсутнасцю звязанасці асобных частак і трансфармацыяй рэчаіснасці, дзе дамінуе гратэскае адлюстраванне быцця на сітуацыйным узроўні (М. Адамчык і М. Клімковіч «У чорным-чорным горадзе», «Дублёр» В. Ткачова, «Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васючэнкі і С. Кавалёва і іншыя).

Па-трэцяе, часам драматургі будуць свае творы па прынцыпах дэструкцыі, калейдаскопа, мантажу (А. Федарэнка «Рэпетыцыя», П. Васілеўскі « $2 \times 2 = ?$ » і іншыя). У такога роду п'есах фабулай «кіруе» не драматычнае дзеянне, а гульня ў сітуацыю. У тэкстах галоўным з'яўляецца прынцып індэтэрмінаванасці, паводле якога адваргаецца ўсеагульная заканамернасць, прычынна-выніковая сувязь і залежнасць. Гутарка ператвараецца ў фабульнае дзеянне.

Па-чацвёртае, татальная нелагічнасць быцця і абсурднасць жыццёвых устаноў стала цэнтральнай тэмай многіх беларускіх драматургічных твораў 80–90-х гг. ХХ ст. для дзяцей і юнацтва. На першы погляд, героі твораў жывуць і дзейнічаюць у натуральных умовах, цалкам канкрэтных часавых і прасторавых межах, але, нягледзячы на знешнюю акрэсленасць месца дзеяння, дакладна вызначыць яго часцей за ўсё не ўяўляецца магчымым, бо ў творы адбываецца сумяшчэнне двух паралельных светаў («Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» П. Васючэнкі і С. Кавалёва, «Рамантычнае падарожжа на той свет» Г. Багданавай і іншыя).

Па-пятаяе, у беларускіх «дзіцячых» драматургічных творах рэальнасць перамешваецца з ірэальнасцю, дзякуючы чаму абсурднасць існавання асобна ўзятага індывіда становіцца больш адчувальнай. Тут дарэчы будзе яшчэ раз узгадаць сувязі эстэтыкі абсурду і прынцыпаў мадэліравання памежнай сітуацыі.

Па-шостае, выводзячы на дзіцячую сцэну *па-рознаму абсурдных* герояў, беларускія драматургі імкнуцца навучыць дзяцей і юнакоў заўважаць уласныя недахопы і недахопы грамадскія. Абсурднасць дзейных асоб перадаецца праз іх унутраную сутнасць, мову персанажаў, праз эфект нечаканасці.

Так, наследуючы прынцыпы класічнага тэатра абсурду, беларускія драматургі, якія пішуць для дзяцей і юнацтва, у меншай ступені імкнуцца паказаць безвыходнасць жыццёвых сітуацый, даюць сваім героям права на пастаноўку няёмкіх пытанняў, вучаць іх заўважаць канфармізм, пошласць, прымушаюць іх пакутаваць (як гэта не гучыць парадаксальна!) і рызыкаваць для шчасця іншых.

Лігаратура:

1. Адамчык М. В. Зборнік: Аповесці. Апавяданні. Хоку. П'есы. – М: АСТ, 2004. – 736 с.
2. Васючэнка П. В. Маленькі збраяносец: Зб. п'ес для драм. і лялечн. тэатр. калектываў. – Мінск: БелПСК, 1999. – 132 с.
3. Гаробчанка Т. Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 367 с.
4. Кавалёў С. Стомлены д'ябал: П'есы. – Мінск: Логвінаў, 2004. – 190 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
6. Свечаць, свечаць зорачкі...: П'есы для лялечных тэатраў / Уклад. С. В. Кавалёў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 143 с.
7. Сінязорка: П'есы / Склад. Н. С. Загорская. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 176 с.
8. Ці будзе вяселле: П'есы / Уклад. Н. С. Загорская, А. В. Селязнёва. – Мінск.: Бел. інстытут праблем культуры, 1992. – 96 с.

Summary

This article deals with attempt to expose the specificity of realization of absurdism art lines in Belarusian dramatics for children and youths at the end of the 20th century. Structural and semantic elements of pieces of G. Bagdanava, P. Vasjuchenka, S. Kavalyou, A. Fedarenka, M. Arahouski and others are analyzed.