

В.И.Короткевич
(Беларусь, Могилев)

АБСУРДНОЕ КАК СТЕРЖНЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ “ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ” АЛЕСЯ АСТАШОНКА

Одним из феноменов искусства XX века является литература абсурда, которая, с одной стороны, своими корнями уходит в устное народное творчество, а с другой – тесно связана с современной философией (в первую очередь, с экзистенциализмом) и сознанием современного человека.

Цель данного исследования – выявить некоторые особенности драматических произведений белорусского писателя Алеся Асташонка в контексте литературы абсурда. Этой цели подчинены следующие задачи: определение понятия «абсурдное» как центрального понятия в литературе абсурда; выявление специфических черт абсурдного в «В драматических текстах» Асташонка.

Одним из центральных понятий при характеристике литературы абсурда выступает понятие “абсурдного”. Первоначально оно соотносилось только с театром и закрепилось в литературоведческой терминологии после выхода в 1961 году книги Мартина Эсслина “Театр абсурда” (“Theatre of Absurd”). В современном литературоведении этот термин с легкостью используется многими критиками в отношении разных по своей стилистике, родовой и жанровой принадлежности произведений, но очень часто не совсем понятен его смысл в тех или иных литературоведческих контекстах. Чаще всего под абсурдом подразумевается исключительно нелепица, бессмыслица.

Но, рассматривая абсурдное только лишь как некую нелепицу, мы сознательно сужаем границы понимания феномена литературы абсурда. Отметим, что слово “абсурд” имеет латинское происхождение: “ab” – “от” и “surdus” – “глухой”. Отсюда следует, что абсурд – это результат глухоты и непонимания партнеров, которые не могут или не желают понимать друг друга. В этом смысле литература абсурда является естественным продолжением философии экзистенциализма. Писатели-абсурдисты в своих произведениях изображают человека, который почувствовал и переживает абсурдность чужого для него мира, механистичность и обыденность своего существования, ограниченность человеческой экзистенции. Именно поэтому произведения литературы абсурда имеют множество толкований и некий сокрытый, трудноуловимый смысл.

Вместе с тем, понятие “абсурдное” тесно связано с понятием “нормативное”. Смысл в литературе абсурда выявляется исключительно при сопоставлении с нормативным. Французский культуролог Ролан Барт справедливо отмечал: *Не следует забывать, что к “не-смыслу” (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл – дело очень легкое <...>; приостанавливать смысл – уже бесконечно сложнее, это поистине “искусство”; “уничтожать” же смысл – затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. <...>* Потому что все “вне-смысленное” (hors-sens) непременно поглощается <...> “не-смыслом”, имеющим совершенно определенный смысл (известный как абсурд). <...> Таким образом, “не-смысл” всегда нечто буквально “противное смыслу”, “противосмысл” (contre-sens), “нулевой степени” смысла не бывает – разве только в чаяниях автора, то есть в качестве ненадежной

отсроченности смысла (1, 288-289). Через абсурд всегда находит выход какая-то мысль, какой-то смыслообразующий элемент. Литература абсурда тем и интересна, что освобождена от семантической бессмыслицы.

Любая из национальных литератур имеет свои причины обращения к эстетике и философии абсурда. Так, в конце 80-х годов XX века, когда многие общественные и моральные запреты уже становятся неактуальными с идеологической точки зрения, в белорусскую литературу, в том числе и в драматургию, приходит абсурд. На афишах многих театров появляются имена Сэмюэля Беккета, Эжена Ионеско, Славомира Мрожека, Вацлава Гавела и других классиков театра абсурда.

Появился интерес к абсурду и у белорусских драматургов. Причиной небывалого успеха драмы абсурда в белорусских театрах становится не только актуальность ее тем и проблем, к осмыслению которых обращаются авторы, но и возможность свободно экспериментировать на сцене, что ранее было трудно достижимым, а чаще просто неосуществимым. Обращение к авангарду – это бегство от репрессивной нормативности тоталитарной системы. Нельзя не согласиться с Борисом Парамоновым: *Индивидуальный человек, с которым имеет дело постмодернистская демократия, отрицает норму как репрессию* (2, 12). В тоже время театр абсурда становится емкой формулой для определения жизни людей на просторах бывшего СССР. Василь Быков в свое время отмечал: *Настает царство парадоксов, возвращается наше привычное царство абсурда – это бесспорно. <...> Более 70 лет мы жили в алогичном, перевернутом призрачном мире иллюзий и, как ни странно, перестали его замечать, мы к нему привыкли, приспособились к нему физически и морально. <...> Мы продолжаем жить <...> по старой тоталитарной модели и <...> абсурдной морали. Другого мы не знаем* (3) [тут и далее перевод с белорусского языка наш – В. К.]. В таком контексте закономерным является обращение белорусских драматургов – Игоря Сидорука, Анатолия Делендика, Галины Каржаневской, Алеся Асташонка и др. – к опыту философии абсурда.

Тотальная нелогичность бытия и абсурдность жизненных устоев становится центральной темой многих произведений Асташонка, в том числе и его цикла “Драматургические тексты” (“Драматургічныя тэксты”), который составляет шесть пьес о жизни и человеке. В одном из философских этюдов Асташонка читаем: *Жизнь, как известно, – исключительно одни парадоксы. И соответственно литература. Парадоксальность письма становится существенным мерилем его ценности* (4).

На первый взгляд, герои “Драматургических текстов” живут и действуют в естественных условиях, конкретных временных и пространственных рамках. Так, “Репетиция” (“Рэпетыцыя”) представляет собой некий отрывок репетиции спектакля либо разговор двух актеров в антракте, что дает основание говорить о преобразовании данного произведения в метапьесу. Но с другой стороны, несмотря на внешнюю определенность места действия, точно определить его не представляется возможным, особенно если учесть намеки на некий “другой” смысл в самом произведении: – *Он нас заводит. – Мы что, мыши подопытные, чтобы он нас заводил? – Днем с фонарем ищем человека...* (5, 197).

Усложняют понимание произведения и пространственные намеки на Беккета и Ионеско – признанных классиков драматургии абсурда: – *Чудесное название для пьесы “Квашня с инферналей”... – У Беккета с Ионеско менее сложно. – Носороги!.. Суслики...* (5, 198).

Иногда даже фантастические приключения кажутся естественными. В маленькой антиутопии “Жертва” (“Ахвяра”) действие происходит в камере, куда приходят люди, чтобы некая субстанция осуществила их самые заветные желания. У одного Клиента таким желанием является пробуждение национальных чувств белорусов. Неосуществимость этого желания приводит к смерти Клиента, Лощмана и всемогущей субстанции. Казалось бы, желание естественное, но в сознании большинства оно, к сожалению, представляется как абсурдное.

В данном случае сталкиваемся с парадоксом: чем необычнее обстоятельства действия и поведения героя, тем естественнее они воспринимаются реципиентом. Эта естественность пропорциональна той абсурдности существования человека и естественности, с которой он воспринимает эту абсурдность. Особенно показательной в этом отношении является пьеса

“Ночью, когда светло” (“Уначы, калі светла”), представляющая собой монолог-исповедь одного человека. Уже само название является нелогичным и абсурдным по отношению к действительности. Данное произведение имеет два эпиграфа: *Confiteor* (“Исповедуюсь” – начало католической покаянной молитвы) и *Как бы мне отыскать человека, который забыл слова, – и поговорить с ним!* (“Чжуан-Цзы”). Далее представлена исповедь некоего человека, способного отыскать ответ на любой, даже самый необычный вопрос, человека, разучившегося удивляться. И это неумение удивляться абсурдным вещам в обычной жизни представляется как самое естественное состояние: *Не философствуйте слишком много: это может плохо кончиться. Посмотрите лучше вот на этих молодых людей возле пивнушки. Sancta simplicitas [Святая простота (лат.)], они по-прежнему уверены, что пивнушка еще работает, вот только продавщица куда-то вышла! Да и пива того тут с весны восемьдесят пятого не продают. Все еще борются. От одних апрельских тезисов к другим... Кто знает, что привело этих юношей к такой ошибке – возможно, излишняя любовь к философии?..* (5, 204)

Именно в этом стойком неумении или нехотении противостоять абсурду видится трагедия человеческого существования. У Асташонка, как и в “Не я” Беккета, “Эмигрантах” Мрожека, реальное смешивается с ирреальным, благодаря чему абсурдность существования отдельно взятого индивидуума становится более ощутимой.

Лейтмотив всех произведений “Драматургических текстов” – бесплодные поиски душевного покоя и гармонии в жестоком мире. Причем поиски ведутся героями в разных плоскостях: всемирной гармонии (“Репетиция”, “Ночью, когда светло”), интимных отношений (“Двое” (“Двое”)), национального пробуждения (“Жертва”), семейных отношений (“Сочувствие” (“Спагада”). Но в борьбе банального абсурдного мира и высоких эстетических проявлений победу, к сожалению, одерживает первый.

В такой ситуации человеку остается только ждать. Отметим, что одним из главных мотивов классической литературы абсурда был мотив ожидания (“Лысая певица” Ионеско, “В открытом море” Мрожека и, конечно же, “В ожидании Годо” Беккета). Тот же мотив ожидания использован в последней пьесе цикла Асташонка – “Сущность” (“Існась”). В этом произведении угадывается явная аллюзия на трагикомедию Беккета “В ожидании Годо” (два действующих лица ждут кого-то из реальной жизни, кто должен вот-вот прийти, но так и не приходит) и ожидание второго пришествия Христа: – *Он идет. – Кто – он? – Не знаю кто, но идет. – Куда? – К нам, наверное. <...> – Ждем, только необязательно его. – Так еще кто может прийти?*

Кто-нибудь придет. Всегда кто-нибудь приходит. Если ждем и если не ждем. Когда он идет, и когда только собрался выйти, и когда еще не собрался выходить, когда он все время собирается выходить и все равно не выходит, и когда он даже не соберется никогда – мы все равно ждем. И того, и этого, и даже того, кого нет, – кто-то же должен к нам идти. И кто-то же приходит. А если и не придет, то все равно придет [выделено нами – В. К.] (5, 220). Нечто подобное находим у Беккета: [Эстрагон.] *Нет, нет, давай уйдем подальше отсюда!* [Владимир.] *Нельзя.* [Эстрагон.] *Почему?* [Владимир.] *Завтра надо опять сюда прийти.* [Эстрагон.] *Зачем?* [Владимир.] *Ждать Годо.* [Эстрагон.] *Да, правда. (Пауза.) Он не пришел?* [Владимир.] *Нет* (6, 342).

В данном случае сталкиваемся с воплощением в художественных образах идей философии экзистенциализма “существования-в-направленности-к-смерти”, “заброшенности-в-мир”, “бытия-в-мире”, “подлинного” и “неподлинного” существования, “всегда-уже-бывшести” и др., сформулированных Мартином Хайдеггером. Индивидуум живет в некоем временном пространстве, ожидая возвращения в небытие. Временность существования заключается в актуализации настоящего.

Жизнь, по Беккету, – это долгий тернистый путь, где важно не конкретное время (час, день, год), а движение само по себе (вспомним распутившиеся листочки на единственном дереве между I и II актами, эти листочки являются лишь символом прошедшего времени, а не показателем прихода весны). Для Асташонка жизнь – это неизбежный переход от одного состояния ожидания в другое. Время в “Сущности”, как и в других произведениях цикла,

остановилось; человеческая сущность – всего лишь мучительное ожидание неизвестного и непонятого, потому что жизнь не укладывается в некие предложенные кем-то схемы; отдельные люди не могут понять друг друга, т. к. для понимания состояния другого человека нужно как минимум прожить его жизнь.

Герои Асташонка, на первый взгляд, говорят сами с собой, сами по себе, не замечая времени, обстоятельств, действия, собеседника. Иногда драму абсурда называют театром остановленных часов. Время лишь фиксирует исторический момент, а в любом историческом моменте угадывается вся история.

В “Драматургических текстах” Асташонка ограничивается чаще двумя действующими лицами, которые только однажды (в “Жертве”) как-то называются. Тем самым автор, следом за Беккетом, Мрожеком, пыгается нивелировать человека, свести типы до схем, в одном лице соединить две антагонистические жизненные позиции. Вместе с тем искусство постмодернизма свидетельствует о явном раздвоении личности, преднамеренной и даже навязанной реципиенту шизофрении. Свидетельством тому могут служить реплики в “Драматургических текстах” Асташонка, которые чаще всего звучат “по интересам”. Подобное можно наблюдать в “Уведомлении” Гавела: диалог действующих лиц не представляет собой собственно диалог, это скорее калейдоскоп фраз авторов или спонтанного мышления героев. Фразы действующих лиц “Репетиции” звучат, на первый взгляд, абсурдно, как бред. Это объясняется непоследовательностью мышления героев, вызванной в свою очередь непоследовательностью и абсурдностью самой действительности. Создается впечатление автономного, независимого существования языка и действия в пьесах. При этом возникают как бы две параллельно существующие действительности. Одна абсурдная в своей основе. Это реальная действительность, страшная, опустошенная. И другая, относящаяся к миру иллюзий, фантазий, также абсурдная, но дарящая некоторую надежду.

В тотально абсурдном обществе человек не может оставаться здоровым: психическое здоровье – это нонсенс, что-то недостижимое. Определения “умалишенный” и “шизофренический” выступают синонимами понятия “эстетический”, что характерно для культуры fin de siècle (конца века). В данном случае шизофрения – не медицинский диагноз, а социальная категория, состояние человека, который стремится жить по своим законам. *Это индивидуальная терапия творца, защитный механизм, переведение неумения в прием. <...> Творчество – не уход в другой и лучшие миры, а умение настоять на своем, принудить любоваться своим уродством* (2, 10-11). Шизофрения как социальное явление становится в искусстве XX века объектом слепого поклонения. Асташонка также показывает людей, которые выглядят как сумасшедшие. Такие “человеки” являются символом нашего абсурдного времени, а анализ тайн человеческой психики – способом познания себя и мира.

Настоящее художественное произведение, и в том числе драматургическое, должно принципиально нарушать внутреннее равновесие реципиента, высвободить неосознанное и подсознательное, разрешать конфликты и создавать иллюзию возможности установления внутренней и внешней свободы.

И тут нельзя не вспомнить великого Аристотеля, называющего воздействие трагедии на зрителя “катарсисом”. Сегодня “cathartique” (метод катарсиса) – это еще и метод лечения, который дает возможность вспомнить и опять пережить драматические события.

В “Драматургических текстах” внутренние конфликты психологического характера разрешаются через бредовые, на первый взгляд, реплики действующих лиц (“Репетиция”, “Сочувствие”) либо через выведение на сцену психически ненормального героя (“Жертва”). Причем последний в принципе является нормальным человеком, но, используя принципы абсурдного, Асташонка с целью доказать нормальность и естественность желания Клиента показывает его как бы психически нездоровым: [Л. (Лоцман)] *Что, что у вас за Желание? (Комната будто наэлектризовалась духом сумасшествия)* [К. (Клиент)] *Я... я хочу пробудить белорусов.* [Л.] *Кого?! [К.] Белорусов... понимаете... я белорус... Я хочу пробудить белорусов... [Л.] Ты что – рехнулся?! Каких белорусов?! <...> Терпи!!!* (5, 216) Клиент стремится противостоять перевернутой абсурдной действительности. И это противостояние убивает его и

действительность (субстанцию), которая способна изменить многое, но почти всегда эти изменения носят лишь примитивный характер и направлены на улучшение материальных благ человека. Асташонок противостоит философии гедонизма, занимающей одно из центральных мест в современной культуре. Обладание некими материальными благами приводит человека не к радости, а к разочарованию и пробуждению неких высоких желаний, открытию для себя других радостей жизни: немногословность, аскетизм, дистанцирование своего внутреннего мира от внешней действительности.

Похожие на Клиента герои есть почти во всех европейских литературах со времени эпохи Возрождения, которое оставило бессмертные образы короля Лира, Афелии, Дон Кихота, короля дураков и многих других. Встречаем случаи священного безумия и в Библии: *Ибо написано: погублю мудрость мудрецов, и разум здравых отвергну. Где мудрец? <...> Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? Ибо когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих* (1 Кор. 1: 19-21). Новая волна изображения человека, стоящего между “здравым” и “безумным”, сопряжена со временем модерна, эпохой пост- и постпостмодерна XX века; как отмечалось выше, одной из формул этого времени является формула театра абсурда – перевернутого, нелогичного с точки зрения здравого смысла общества.

Концептуально важной для понимания внутренней абсурдности цикла “Драматургические тексты” являются и принципы их художественной организации, фактура произведений. “Репетиция”, “Ночью, когда светло”, “Двое”, “Сочувствие”, “Сущность” характеризуются отсутствием стройности отдельных частей в трансформированной действительности, где доминирует гротескное изображение бытия. В меньшей степени это относится к пьесе “Жертва”.

С другой стороны, в “Драматургических текстах” есть всего лишь некоторые претензии на структурную целостность, хотя *иногда отсутствие структуры – это и есть структура* (7, 26). “Репетиция” и “Сочувствие” построены по принципу деструкции, калейдоскопа, монтажа. К тому же фактура “Драматургических текстов” усложняется отсутствием авторских ремарок. Драматург проводит эксперимент, как бы противопоставляет свой театр традициям классического театра.

В пьесах Асташонка нет интриги, ее заменяет случайность. Фабулой “управляет” не драматическое действие, а игра в ситуацию и игра со словами. В текстах главенствует принцип индетерминированности, согласно которому отвергается всеобщая закономерность, причинно-следственная связь и зависимость. Язык теряет свою коммуникативную функцию. Разговор превращен в фабульное действие. Так, сюжет “Репетиции” построен вокруг проблемы поисков всемирной гармонии и обсуждения состояния современного театра: – *Провинциализм не такой страшный в Пропойске, как в Нью-Йорке. Поэтому все печки убираем. – Можете вам тут и тиссуары расставить? – Мы живем совсем не так, как играем, – неискренне, грязно. <...> – А я вот вам скажу, что даже самый средний профессиональный актер на сцене самым искренним образом исповедуется. Игра для него – очищение* (5, 200). Но это всего лишь разговоры. Действовать же герои не могут и не хотят. Думается здесь уместно провести параллель с “Игрой” Беккета, где действие – это всего лишь движение луча прожектора от Ж1 к Ж2. В статичности этих двух женских персонажей заключена их консервативность и бездеятельность.

В “Репетиции” Асташонок представляет художественную модель жизни-театра, которая широко используется в русской постмодернистской драматургии (достаточно вспомнить пьесы “Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили” Виктора Коркия, “Дисморфония” Владимира Сорокина, “Мужская зона” Людмилы Петрушевской).

Иногда для выражения абсурдного Асташонок использует логическую взаимосвязь, как, например, в “Репетиции”: – *Ты понимаешь, она даже на его день рождения не приехала. Понимаешь, даже на день рождения! – Это не абсурд. Вот вам ситуация. Стучусь в двери к человеку. Стучусь – и никак не могу достучаться. Закричать хочется: “Открой!” Не вытерпев, кричу... – В этой пьесе все живут в аквариуме – вот где ключ... – Не открывает. Глухой. И дверей же нет, как сбоку посмотреть. В одной комнате сидим. – Капля логики в абсурдном мире* (5, 198).

Здесь абсурдный эффект связан с избытком логики, как отмечал Альбер Камю, характеризуя творчество Кафки. В полной мере эти слова можно отнести и к произведениям Асташонка.

Мир чужд каждому отдельно взятому индивидууму, потому что человек позволяет себе в жизни непопустительную, даже в некотором смысле болезненную роскошь – быть глухим, жить в замкнутом пространстве, в аквариуме, не иметь дверей, чтобы в них вошел другой человек. В данном случае Асташонко повторяет тезис Ионеско: *Никто никогда по-настоящему не слышит, если не хочет услышать* (7, 257).

Вместе с тем, Асташонко жалеет своих героев и далек от осуждения, это отчетливо проявляется в пьесе-монологе “Ночью, когда светло”: *Отодвиньте от меня эти буфетные ломтики, молодой человек: они напоминают мне о заброшенности в моей мелочной жизни, не дают, так сказать, сконцентрироваться на былом величии Рима. Теперь итальянцы известны, прежде всего, макаронами и бюстом Софи Лорен образца шестидесятих годов. Но они в этом совсем не виноваты* [выделено нами – В. К.] (5, 205). С другой стороны, в отличие от героев Беккета, Ионеско, Асташонко дает своим героям право на постановку неудобных вопросов, учит их замечать конформизм, пошлость, заставляет их страдать и отчаиваться, что в свою очередь укрепляет у реципиента надежду.

Таким образом, на основании вышеизложенного можно утверждать, что в конце XX века белорусская литература начинает испытывать на себе огромное влияние эстетики абсурда. Особенно сильно это ощущается в драматургии. Вместе с тем, используя опыт классиков драмы абсурда, белорусские драматурги, в том числе и Асташонко, ищут свой путь в этом направлении. Если сравнивать белорусскую модель литературы абсурда с другими, известными в мировой литературе, то главной ее отличительной чертой является более жизнеутверждающий характер. Литература абсурда всегда по своей сущности провокационна. Провокационны и “Драматургические тексты” Асташонка, они заставляют искать. Искать человека днем с фонарем, смысл жизни, свою сущность, искать соломинку в чужом страшном абсурдном мире, чтобы выжить и остаться при этом Человеком.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
2. Парамонов Б. М. Конец стиля – М., СПб, 1999.
3. Бьжаў В. Нічога, апроч цяплення //Літ. і Мастацтва. – 1994. – 3 чэрвеня.
4. Асташонак А. Эцюды //Літ. і Мастацтва. – 1994. – 27 мая.
5. Асташонак А. Драматургічныя тэксты //Сучасная беларуская п’еса /Склад. П.В.Васючэнка. – Мн., 1997.
6. Беккет С. В ожидании Годо //Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. Сборник. – М., 1998.
7. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992.