

Сімулятыўны вобраз-персонаж у беларускай постмадэрнісцкай драматургіі канца ХХ стагоддзя

У статті розглядається специфіка симулятивного образу як маркера постмодерністського мислення, а також специфіка реалізації подібного явища в білоруської драматургії кінця ХХ ст.

Ключові слова: образ, персонаж, постмодернізм, художній простір, текст.

В статье рассматривается специфика симулятивного образа как маркера постмодернистского мышления, а также специфика реализации подобного явления в белорусской драматургии конца ХХ в.

Ключевые слова: образ, персонаж, постмодернизм, художественное пространство, текст.

The article deals with the specifics of simulative image as a marker of postmodern thinking, as well as the specifics of the implementation of such a phenomenon in The Belarusian drama of the end of the 20th century.

Key words: image, character, postmodernism, artistic space, text.

На беларускае грамадства ў канцы ХХ ст. прыпала важнейшае выпрабаванне: сацыяльны, духоўны і эканамічны крызіс патрабаваў пэўных змен у мысленні людзей. У гэты час назіраецца адыход ад монацэнтрызму да

поліцэнтрызму, характэрны для постмадэрнісцкай парадыгмальнасці, што ў сваю чаргу нараджае недавер да выключна ўсіх культурных канцэпцый. У мастацкай літаратуры гэта з'ява праявілася на ўзроўні стварэння новага тыпу літаратурнага вобраза – сімулятыўнага персанажа.

Мэтай нашага даследавання з'яўляецца характарыстыка сімулятыўнага вобраза-персанажа ў беларускай постмадэрнісцкай драматургіі канца ХХ ст. Для дасягнення мэты неабходна вырашэнне наступных задач: вызначыць найбольш паказальныя рысы сімулятыўнага персанажа і выявіць спосабы яго рэалізацыі ў беларускай постмадэрнісцкай драматургіі канца ХХ ст. (у межах нашага даследавання гэта творы М. Арахоўскага, Г. Багданавай, С. Кавалёва і інш.). Гэта, у сваю чаргу, дасць магчымасць больш выразна акрэсліць сістэму культурных і ментальных каардынат у межах нелінейных тэкстаў.

В. Халізеў адзначаў: *“Персанаж у творы мае значнасць самастойную, незалежную ад сюжэта <...>: ён выступае як носьбіт стабільных і ўстойлівых (часам, праўда, са зменамі) уласцівасцяў, рысаў, якасцяў”* [11, 160] (тут і далей пераклад наш – В. К.). Пры гэтым трэба адзначыць, што кожная літаратурная эпоха стварае сваіх персанажаў, выходзячы з уласных эстэтычных устаноў. Так, мадэрнісцкая свядомасць пачатку ХХ ст., народжаная грамадскім крызісам, што ў сваю чаргу дало магчымасць сцвярджаць “смерць Бога” (Ф. Ніцшэ) і ўсеагульны песімізм, стварае мадэрнісцкага індывіда, які засяроджаны на ўласным “Я”. Ж. Ліпавецкі, характарызуючы эпоху мадэрнізму, адзначаў: *“Мадэрнізм мог узнікнуць толькі ў выніку сацыяльнай і ідэалагічнай логікі, якая дапускае з'яўленне кантрастаў, адрозненняў і антыномій. Ужо было зроблена дапушчэнне, што з дапамогай індывідуалісцкай рэвалюцыі ўпершыню ў гісторыі індывід, роўны любому іншаму, уяўляе сабой канчатковую мэту, мысліць самастойна і заваёўвае права свабодна распараджацца сабой, што і складае сутнасць мадэрнізму”* [9, 139-140]. Письменнік у мадэрнісцкім творы або свядома не адлюстроўвае думкі, пачуцці і перажыванні чалавека, схематызуючы пры гэтым персанажы, або заглыбляецца ва ўнутраны свет індывіда.

Апошняя стадыя развіцця мадэрнізму (трансавангард, для якога характэрна ўзмацненне праяў авангарду [8, 37]) – гэта адначасова і першая стадыя развіцця постмадэрнізму як культурнай эпохі, час разбурэння індывідуалісцкай філасофіі, пераасэнсавання мадэрнісцкай сістэмы эстэтычных каштоўнасцяў.

Постмадэрнізм нараджаецца на глебе адмаўлення ўсяго і адначасова запазычвання ўсяго, пераасэнсавання набыткаў іншых літаратурных эпох з пазіцый сацыяльнага вопыту ХХ ст. (узгадаем хаця б бартаўскую ідэю

“смерці аўтара”). Гэта час стварэння ў літаратуры новага персанажа. Так, постмадэрнізм не задавальняюць праявы ні антычнага калектывізму з яго міфалагічным светабачаннем, ні самаўпэўненасці герояў літаратуры Адраджэння, ні ўпарадкаванасці мастацтва Класіцызму, ні рацыянальнасці і веры ў розум, ні магчымасці заглыблення ва ўнутраны свет чалавека, бо *“постмадэрнізм не звязаны са стварэннем нейкага стылю, ён уключае ў сябе ўсе стылі, у тым ліку самыя сучасныя: ён перагортвае старонкі мастацтва, і традыцыі становяцца жывой крыніцай натхнення побач з новымі ідэямі”* [9, 180].

Чалавек як аб’ект пазнання ў постмадэрнісцкім творы размываецца, губляе рысы індывіда; тут часцей выкарыстоўваюцца нейкія абагуленыя тыпы (“чалавек без якасцяў”), што нярэдка ў постмадэрнісцкіх творах увасабляецца праз сімулятыўныя вобразы. Татальная семіятызацыя быцця стварае ўмовы для нараджэння такога тыпу персанажаў у мастацкім творы, які пры ўсёй сваёй рэальнасці не абцяжарваецца рацыянальнасцю. Самакаштоўным становіцца існаванне гіперрэальнасці: чым больш неверагодным здаецца дзеянне, тым больш яно рэальнае. У гэтым кантэксце вызначальным для сімулятыўнага персанажа з’яўляецца яго ўмоўнасць і арыентацыя на мадэль (пазбаўленне індывідуальнасці), існаванне ва ўмоўнай прасторы (пазнавальнай ці непазнавальнай рэцэпцыйнай свядомасцю), а таксама сцверджанне ў мастацкім тэксце ідэі семіятычнасці і, адпаведна, другаснасці дадзенай чалавеку рэальнасці. Сімулятыўны вобраз-персанаж – своеасаблівы маркер постмадэрнісцкага тыпу мыслення, асобы светапогляд посткатастрафічнай разгубленасці. А. Бітаў у адным з першых постмадэрнісцкіх раманаў у рускай літаратуры “Пушкінскі дом” адзначаў: *“Мы ўзнаўляем сучаснае неіснаванне героя”* [4, 7].

На розных узроўнях неіснаванне героя праяўляецца ў драматургіі М. Арахоўскага. Падобна таму, як усмешка Чэшырскага Ката з несмяротнага твора Льюіса Кэрала, у лабірынце аднайменнага твора з’яўляюцца і знікаюць *“увасабленні фантазій, жаданняў і інш.”* Кабылка, Фалас – яны ж адначасова ўвасабляюць і жывыя карціны мастака Стаха – галоўнага героя твора. Гэтыя істоты (знакі пустаты, нежывога мастацтва ў п’есе) уяўляюць сабой постмадэрнісцкія сімулякры*, іх знікненне – гэта

* Сімулякр, згодна Ж. Дэлёзу, – “выяўленне, пазбаўленае падабенства; вобраз, пазбаўлены падабенства” [5, 49]. У каментарыях да гэтага тэзіса адзначана: “Бог стварыў чалавека па сваім вобразе і падабенстве, але ў выніку грэхпадзення чалавек згубіў падабенства, захаваўшы, аднак, вобраз. Мы сталі сімулякрамі, мы страцілі

акт ачышчэння ад штучнага, несапраўднага, вяртанне да сябе: “[СТАХ.] *Мае жывыя карціны?! Я не ведаю, як яны ўзніклі, але яны ўзніклі і займелі нада мною ўладу. Яны мяне адлучылі ад маіх сапраўдных карцін, ад алоўка, ад фарбаў, ад палатна, пакутлівай радасці творчасці. Я ўжо не твару – імітую творчасць, даўно не жыву – імітую жыццё* [вылучана намі – В. К.]. Прагані іх... [АНЁЛ] Ты даеш мне на гэта сваю волю? [СТАХ] Даю! Даю само жыццё, хоць яно ўжо нікуды не вяртае і нікому не патрэбнае <...> ІСТОТЫ, АНЁЛ, СТАХ адно за адным знікаюць” [1, 58].

Імітацыя творчасці і жыцця ў творы – гэта частка постмадэрнісцкай філасофіі маргінальнасці*. Заўважым пры гэтым, што ў дадзеным выпадку адбываецца семіятызацыя ўмоўных персанажаў, але і больш канкрэтнага – мастака Стаха, які ў творы праіснаваў дастаткова непрацягла час, яго біяграфія рэканструіруецца рэтраспекцыйным шляхам – праз успаміны і згадкі былых каханак, якія дзеляць памяць пра Стаха. У гэтым працэсе знікае асоба рэальнага мастака і ўзнікае сімулятыўны Стах як нейкі знак, значнасць якога пацвярджаецца толькі ачышчэннем прасторы майстэрні ад сімулякраў і напаўненне псіхікі жанчын-каханак Жанны і Лілі фантазіямі пра “свайго” Стаха. “Аб’ектыўны” ж Стах, які перастаў існаваць у рэальным свеце, набывае значнасць толькі праз вызваленне прасторы ад сябе. Тым самым сцвярджаецца ідэя магчымасці змянення самой асобы. Разам з тым, разбурэнне штучнасці вядзе да разбурэння сістэмы эстэтычных каштоўнасцяў грамадства, якое прапагандуе геданізм (тэорыю задавальнення) і філасофію атрымання таннага поспеху, што ў сваю чаргу вядзе да разбурэння самога грамадства і вяртання чалавецтва да першабытнага лабірынту – хаатычнага стану. Рэцыпіенту навязваецца сутыкненне з хворымі фантазіямі, што характэрна для беларускай постмадэрнісцкай літаратуры ў яе форме “шызо”**.

Свядомая ўстаноўка на перыферыінасць у адносінах да маралі сучаснага грамадства – гэта праява памежнасці ў маральных адносінах і жыццёвых устаноўках, што збліжае постмадэрнісцкага персанажа з экзістэнцыяльным.

маральнае існаванне, каб уступіць у існаванне эстэтычнае. <...> Сімулякр будуюцца на неаднаведнасці, на розніцы, ён інтэрыярызуе нейкае непадабенства” [5, 49].

* Азначым, што маргінальнасць – гэта не прадукт постмадэрнізму, бо праявы філасофіі маргінальнасці знаходзім яшчэ ў антычных кінікаў. У дадзеным выпадку маргінальнасць – гэта спецыфічны фактар мыслення сучаснага чалавека, пазіцыя маральнага непрыняцця таго, што адбываецца навокал, форма пратэсту супраць гіперрэальнасці.

** Больш падрабязна пра беларускую мадэль літаратурнага постмадэрнізму і дзве яго плыні ў залежнасці ад спосабу адлюстравання рэчаіснасці (насмешліва-парадыйнай і “шызалітаратуры”) гл. у: [6; 7].

Сімулятыўныя вобразы намаляваны і ў “абсурде ў стылі посткамунізму” Г. Багданавай “АС-лінія”. Тут у чарзе па яйкі дзейнічаюць Непрадажны мастак, Паэт-лірнік, Баптыстка, Былая Савецкая Дама, Былы партыец, саламяныя ослікі. Кожны з гэтых персанажаў уяўляе цікавасць толькі ў сукупнасці з іншымі і падпарадкаваны ідэі стварэння пярэстай карціны посткамуністычнага грамадства ў час эканамічнага і духоўнага крызісу. Паасобку гэтыя вобразы губляюць сваю семантычную значнасць і набываюць рысы сімулятыўнасці. Адбываецца мутацыя традыцыйнага разумення культуры як адлюстравання свету: постмадэрнісцкае светаадчуванне падштурхоўвае да семіятычнасці квазікультурных кодаў надламанай свядомасці: прадажнасць Непрадажнага мастака, культурная вычарпанасць “былых” і г.д.

Рысы сімулятыўнасці вобразаў прасочваюцца і ў творах, дзе сэнсаўтвараючым ядром тэкста з’яўляецца матыў чакання* – адзін з асноўных у літаратуры абсурду (узгадаем хаця б “Лысую спявачку” Э. Іанеска, “У адкрытым моры” С. Мрожака, “У чаканні Гадо” С. Бэкета). Гэты ж матыў актыўна выкарыстоўваецца і ў творах беларускай плыні абсурду (“Лабірынт” М. Арахоўскага, “Галава” І. Сідарука, “Рэпетыцыя”, “Існасць” А. Асташонка). Так, апошняя з названых п’ес нараджае яўную алюзію на трагікамедыю “У чаканні Гадо” С. Бэкета (дзе дзеючыя асобы чакаюць кагосьці, хто павінен прыйсці, але так і не прыходзіць) і чаканне другога прышэсця Хрыста** : “*— Ён ідзе . — Хто — ён? — Не ведаю хто, але ідзе. — Куды? — Да нас, пэўна. <...> Чакаем, толькі неабавязкова яго. — Дык яшчэ хто можа прыйсці?*

Хто-небудзь прыйдзе. Заўсёды хто-небудзь прыходзіць. Калі чакаем і калі не чакаем. Калі ён ідзе, і калі толькі сабраўся выйсці, і калі яшчэ не збіраўся выходзіць, калі ён увесь час збіраецца выйсці і ўсё роўна не выходзіць, і калі ён нават не зьявіцца ніколі — мы ўсё роўна чакаем. І таго, і гэтага, і нават таго, каго няма, — нехта ж павінен да нас ісці. І нехта ж прыйдзе. А калі ё не прыйдзе, дык усё роўна прыйдзе” [2, 219-220]. Нешта падобнае знаходзім у Бэкета: “[Эстрагон.] Не, не, давай пойдзем далей адсюль! [Уладзімір.] Нельга. [Эстрагон.] Чаму? [Уладзімір.] Заўтра трэба зноў сюды прыйсці. [Эстрагон.] Навошта? [Уладзімір.] Чакаць Гадо. [Эстрагон.] Ага, праўда. [Паўза.] Ён не прыйшоў? [Уладзімір.] Не” [3, 342].

* Адзначым, што выкарыстанне матыву чакання ў літаратуры – своеасаблівае ўвасабленне чакання катастрофы, характэрнае для постмадэрнісцкага грамадства.

** Трэба пагадзіцца з высновамі большасці даследчыкаў творчасці Бэкета, у якіх сцвярджаецца, што Гадо ад англійскага слова God – Бог.

У дадзеным выпадку сутыкаемся з увасабленнем у мастацкіх вобразах ідэй філасофіі экзістэнцыялізму “існаванне-ў-скіраванасці-да-смерці”, “закінутасці-ў-свет”, “сапраўднага” і “несапраўднага” існавання і інш., сфармуляваных М. Хайдэгерам. Індывідуум жыве ў нейкай часовай прасторы, чакаючы вяртання ў небыццё. Часавасць існавання заключаецца ў актуалізацыі сучаснага цяперашняга. Жыццё, згодна Бэкету, – гэта доўгі цяжкі шлях, дзе зусім неістотным з’яўляецца канкрэтны час (гадзіна, дзень, месяц, год), гэта рух (нават спынены – чаканне). Для Асташонка жыццё – гэта непазбежны пераход ад аднаго стану чакання ў другі, безвыніковыя пошукі сябе ў віртуальнай прасторы жыцця, дзе няма сапраўднага руху, ёсць толькі квазірух і імітацыя рэальнасці. У такіх умовах можа функцыянаваць толькі сімулятыўная асоба, якая не здольная на рэфлексаванне з нагоды ўласнай дзейнасці.

Стварэнне сімулятыўнага вобраза адбываецца і праз сумяшчэнне некалькіх персанажаў у адным (гібрыдызацыя). Гэта з’ява назіраецца ў фарсе “Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія” М. Адамчыка і М. Клімковіча, драме “Інтымны дзённік” С. Кавалёва. Тым самым адбываецца “размыванне” індывідуальнасці асобна ўзятага чалавека, нівеліроўка асобы, звядзенне тыпаў да схемаў, што характэрна для тэатра абсурду. Рэцэпцыйнае ўспрымання падобных персанажаў адбываецца не праз іх індывідуальнае, а праз прызму іх сацыяльных роляў. Такі шлях пабудовы мастацкіх вобразаў вядзе не да адлюстравання тыповага як характэрнага для індывіда, а да ўніверсалізацыі вобразнай сістэмы, што з’яўляецца характэрным для мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай літаратуры XX ст. Гібрыдызацыя вобразаў дапамагае актуалізаваць шэрагсэнсаў, стварыць значную колькасць лагічных сувязяў, культурных кодаў як у межах канкрэтнага мастацкага твора, так і выводзячы сэнсатворчасць рэцыпіента ў прастору інтэртэксту – культурныя перавагі беларускага грамадства пачатку і канца XX ст., змены ў парадыгме яго маральных каштоўнасцяў, праблема нацыянальнага самавызначэння, асэнсаванне Я-свядомасці і інш.

Мастацтва постмадэрнізму фіксуе распад асобы, навязліва прэзентуючы рэцыпіенту комплекс шызо: “Постмадэрнізм выступае супраць аднамернасці мадэрнісцкага мастацтва і звяртаецца да фантастычных, бяздумных, гібрыдных твораў. Самыя характэрныя творы постмадэрнізму, па сутнасці, сведчаць пра раздваенне асобы, прадвызначанай шызафрэнзі” [11, 180]. Сведчаннем таму могуць быць рэплікі дзейных асоб са згаданых твораў, якія гучаць “па інтарэсах”, дыялогі тут не ўяўляюць сабой уласна дыялог – яны хутчэй калейдаскоп фраз аўтараў ці спантаннага мыслення персанажаў. Гэта тлумачыцца

адлюстраваннем непаслядоўнасці мыслення дзейных асоб, выкліканае, у сваю чаргу, непаслядоўнасцю і абсурднасцю самой рэчаіснасці, якая таксама распадаецца на рэальна існуючую (часцей страшную, спустошаную) і фантазійную, ілюзорную, сімулятыўную (таксама страшную, абсурдную, але з пэўнай доляй надзеі).

Сімулятыўныя персанажы з абагульненымі назовамі ці без імёнаў жывуць і дзейнічаюць у знешне канкрэтных часавых і прасторавых межах, але рэальнасць часцей становіцца самаімітацыяй, квазірэальнасцю. Так, “Рэпетыцыя” А. Асташонка ўяўляе сабой пэўны ўрывак рэпетыцыі спектакля або размову акцёраў у антракце, што дае падставы сцвярджаць пра трансфармацыю дадзенага твора ў метап’есу. Разам з тым, нягледзячы на знешнюю вызначанасць месца дзеяння, дакладна яго апісаць немагчыма, асабліва, калі ўлічыць празрыстыя алузіі на схаваны “другі” сэнс твора: “– Ён нас заводзіць. – Мы што, мышы паддоследныя, каб ён нас заводзіць?.. – Удзень з ліхтаром шукаем чалавека...” [2, 197]. Ускладняюць разуменне “Рэпетыцыі” і згадкі пра Бэкета і Іанеска – класікаў “драмы абсурду”: “– Файны назоў для п’есы “Дзежка з інферналіяй”... – Бэкета з Іанеска менш складана. – Насарогі!.. Суслікі...” [2, 198].

Яшчэ больш умоўную часавую і прасторавую тканіну дзеяння прапануе І. Сідарук у аўтарскіх рэмарках у “Крыку”: “*Электронны гадзіннік, які адлічвае час назад, чыгуначны семафор, чорна-белы шлагбаум. Падземныя люкі, птушынае пудзіла, дзіцячыя арэлі. Пралітае віно, бохан хлеба з усаджанай сякераю. Час няпэўны...*” [10, 39].

Такім чынам, у выніку праведзенага даследавання мы прыйшлі да наступных высноў. Сімулятыўны вобраз-персанаж стаў важнейшым паказчыкам стылёвых змен беларускага драматургічнага мастацтва ў канцы XX ст. Гэтыя змены адбываліся ў рэчышчы асваення і мастацкага асэнсавання постмадэрнісцкага светаадчування. Сімулятыўны персанаж стварае гіперрэальнасць, набываючы рысы ўмоўнасці, статычнасці пры раскрыцці ўнутранага свету і вонкавых абставін мастацкай прасторы. Гэтая задазненасць праяўляецца ў межах падкрэсленага змешвання рэальных і фантастычных персанажаў (“Лабірынт” М. Арахоўскага, “АС-лнія” Г. Багданавай), рэканструявання ў фантазіях квазірэальнасці (“Лабірынт” М. Арахоўскага, “Рэпетыцыя” А. Асташонка), увасаблення матыву безвыніковага чакання (“Галава” І. Сідарука, “Рэпетыцыя”, “Існасць” А. Асташонка), гібрыдызацыі персанажаў (“Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія” М. Адамчыка і М. Клімковіча, “Інтымны дзённік” С. Кавалёва).

ЛІТАРАТУРА:

1. *Арахоўскі М.* Лабірынт / М. Арахоўскі // Крыніца. – 1997. – № 4. – С. 31-59;
2. *Асташонак А.* Драматургічныя тэксты / А. Асташонак // Сучасная беларуская п'еса. – Мінск: Маст. літ., 1997. – С. 196-220;
3. *Беккет С.* В ожидании Годо / С. Беккет // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. Сборник. – М.: Панорама, 1998. – С. 268-343;
4. *Битов А.* Пушкинский дом / А. Битов – М.: Известия, 1990. – 412 с.;
5. *Делез Ж.* Платон и симулякр / Ж. Делез // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 45-56;
6. *Караткевіч В.* Тэарэтычныя і гістарычныя аспекты постмадэрнізму ў беларускай літаратуры другой паловы 80 – 90-х гадоў ХХ стагоддзя: Матэрыялы да спецкурса. – Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова, 2003. – 22 с.;
7. *Караткевіч В.* Постмадэрнізм у беларускай літаратуры другой паловы 80 –90-х гадоў ХХ стагоддзя: да праблемы нацыянальнай спецыфікі / В. Караткевіч // Веснік МДУ імя А.А. Куляшова. – 2003. – № 2-3 (15). – С. 146-152;
8. *Козловски П.* Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловски – М.: Республика, 1997. – 240 с.;
9. *Липовецкий Ж.* Эра пустоты: очерки современного индивидуализма / Ж. Липовецкий – СПб : Владимир Даль, 2001. – 336 с.;
10. *Сідарук І.* Крык / І. Сідарук // Крыніца. – 1995. – № 4. – С. 39-49;
11. *Хализев В.Е.* Теория литературы / В.Е. Хализев – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.