

Елена Лепишева

DOI 10.15290/sw.2019.19.09

Белорусский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской литературы
tel.: +375293140686
e-mail: elena.tochilina@mail.ru
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

**Экспериментальная драматургия Беларуси
конца XX – начала XXI века
в пространстве культурного «пограничья»**

Ключевые слова: экспериментальная драма, «*тутэйшыя*», «*нетутэйшыя*»

Белорусской драматургии постсоветского периода присуще динамичное становление, разнообразие художественных поисков и философско-эстетических ориентиров, генетических взаимосвязей и межлитературных взаимодействий. Это во многом обусловлено ситуацией двуязычия (статус государственных имеют как белорусский, так и русский языки), «пограничностью» геополитического и культурного пространства и (как следствие) неустойчивой «институализацией литературного поля» (конфликтом авторских генераций, сосуществованием русскоязычной и белорусскоязычной литературы) [Синькова 2012, 99].

В эстетической палитре белорусской драматургии указанного периода выделяются *традиционная* и *экспериментальная* драма.

К *традиционной драматургии* следует отнести произведения представителей старшего поколения (Алеся Петрашкевича, Анатолия Делендика, Алексея Дударева, Елены Поповой, Галины Корженевской) и некоторых молодых драматургов (Дианы Балыко, Дмитрия Богославского), опирающихся на *реалистическую* традицию.

В центре внимания статьи – вектор *экспериментальный*, интенсивное развитие которого начинается в конце 1980-х – начале 1990-х гг. В эти годы в белорусскую драматургию впервые приходит ряд авто-

ров, названных «новой волной» [Васючэнка 2000, 143], «*тутэйшымы*» (от названия литературного объединения) [Кавалёў 2012, 174], которые начинают декларировать важность национального языкового фактора создают произведения на белорусском языке, активно ориентируются на эстетику модернизма (*Ку-ку* (1992), *Лабірынт* (1997) Николая Ореховского, *Драматургічныя тэксты* (1997) Алеся Асташонка, *Галава* (1997) Игоря Сидорука, *АС-лінія* (1997) Галины Богдановой), постмодернизма (*Стомлены д’ябал* (1997) Сергея Ковалева). Их творческое становление происходит в контексте «новой литературной ситуации» в Беларуси, связанной с ростом национального самосознания, возникновением литературно-художественных объединений (*Тутэйшыя*, *Таварыства Вольных Літаратараў*, *Бум-Бам-Літ*), «дзіерархізацыяй, декананізацыяй, дэверсіфікацыяй, жанравым сінкрэтызмам, а таксама прагрэсіўнай дынамікай стылявой шматстайнасці ў літаратуры» [Кісліцына 2015, 11].

Появление экспериментальной драматургии вызвало споры среди критиков и литературоведов. Одни (Степан Лавшук, Анатолий Соболевский) оценили ее отрицательно (расхождение с традициями белорусской классической литературы). Другие (Петр Васюченко, Сергей Ковалев, Ева Леонова, Татьяна Орлова, Ирина Шабловская) – положительно («интеллектуалізацыя літаратуры» [Лявонова 1994, 18], декларация национальной самобытности, стремление «засвойваць эстэтычны вопыт сусветнага мастацтва» [Кавалёў 2012, 177]).

Мы считаем, что философско-эстетические поиски драматургов конца 1980-х – начала 1990-х гг. не противоречат белорусской литературной традиции, но, напротив, свидетельствуют о ее реактуализации.

Так, художественная практика этих авторов генетически связана с классической белорусской драматургией начала XX в. (*Раскіданае гняздо*, *Тутэйшыя* Янки Купалы, *Антон* Максима Горьцкого, *Страхі жыцця*, *Цені* Франциска Алехновича). Их сближает, во-первых, экзистенциальный тип мироощущения – предчувствие катастрофичности бытия, сомнение в рациональности мироустройства, обусловленные «переломными» историческими и социокультурными процессами¹. Данные настроения раскрываются в общем для драматургов

¹ О типе мироощущения, воссозданном в белорусской драматургии начала XX века, проанализированном в сравнительном аспекте с русской «новой драмой» указанного периода более подробно см. *Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей*: у 4 кн. Кн. 2, Мінск; Казлоўская М.М., 2008, *Рэцэнцыя “новай драмы” ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя*: аўтарэф. канд. філал. навук, Мінск.

«национальном» ракурсе: противостояние личности и социума (и шире – мира) осмыслено как потребность отстоять национальную принадлежность, кризис идентичности – как поиск национальной идентичности, органичной взаимосвязи со «своим», родным пространством, обретающем в авторской аксиологии статус гармоничного универсума. Во-вторых, творчество драматургов конца 1980-х – начала 1990-х гг. базируется на *идее национального возрождения*, предопределившей использование белорусского языка, что реактуализирует концепцию народного театра, предложенную в начале XX в. Максимом Горьким.

Кроме того, появление в отечественной драматургии конца 1980-х – начала 1990-х гг. ряда авторов, нацеленных на эксперимент, во многом было предвосхищено эстетическими открытиями их непосредственного предшественника – Андрея Макаёнка. Ирина Шабловская одной из первых отметила в его произведениях модификацию традиции абсурда (школьный театр, народная драма, *Камедыя* (1787) Каэтана Марашевского и др.). Уточним, что в творчестве Андрея Макаёнка использование эстетического опыта западноевропейского театра умело сочеталось с преемственностью традиций отечественной классической литературы, ярко выраженным национально-культурным компонентом.

Так, наиболее отчетливые типологические параллели с западноевропейской драмой (прежде всего с произведениями представителей «сатирического абсурда» Фридриха Дюрренматта, Макса Фриша [Пави 1991, 2]) имела пьеса Андрея Макаёнка *Зацюканы апостал* (1969) на уровне проблематики (противостояние «я» и социума (dasMan) как попытка обрести «подлинное» бытие) и поэтики, включавшей отдельные элементы абсурда: «аисторическую и идеалектическую структуру» (отсутствие собственных имен у персонажей: Таты, Мамы, Сына, Дачкі, Дзеда, неконкретность места и времени действия, создающих модель современной тоталитарной системы²) [Пави 1991, 1]; приоритет слова над действием; обезличивание языка (обилие языковых клише в речи Таты и Мамы, политических терминов в речи Сына).

В то же время, обогащение национальной литературной традиции опытом мировой литературы ярче проявилось в трагикомедии Андрея Макаёнка *Трыбунал* (1970), о чем свидетельствуют черты белорусской

² Данная модель может соотноситься не только с капиталистическим, но и социалистическим социумом, несмотря на ремарку: «Усё, што адбываецца ў п'есе, магло здарыцца ў любой капіталістычнай краіне» [Макаёнак 2009, 4], что расширяет авторский замысел, во многом обусловленный требованиями цензуры.

ментальности в характере героя Терешки Колобка; близость поэтике батлейки (комические типажи, прием гротеска), имеющей точки соприкосновения с драмой абсурда, поэтика которой также связана с фольклорными моделями познания мира, архетипическими образами, а воздействие на читателя / зрителя «набліжаецца да сатырычнага» [Шаблоўская 1998, 16–17]. Однако идейно-философская позиция драматурга противоречила антропологической концепции абсурда, поскольку базировалась на традиционном для белорусской литературы принципе, сформулированном Александром Рагулей: «Гаспадарская адказнасць за жыццё і лёс пакаленняў на роднай зямлі была важнейшым стымулам паяднання ў грамадскай свядомасці каштоўнасцей этычнага і эстэтычнага ідэалаў» [Рагуля 2012, 112]. Именно поэтому творчество Андрея Макаёнка развивалось в русле соцреалистической эстетики.

Вслед за Андреем Макаёнком, драматурги конца 1980-х – начала 1990-х гг. прибегают к поэтике *абсурда*, использованного в качестве не только приема (как в пьесах предшественника), но и *принципа воплощения катастрофичности бытия*. Данная тенденция проявилась и в других славянских литературах, что позволяет ряду ученых (Еве Леоновой, Галине Нефагиной, Ирине Шабловской³) отметить типологические параллели между произведениями Николая Ореховского, Игоря Сидорука, Алеся Асташонка, Галины Богдановой и западнославянских (Вацлав Гавел, Славомир Мрожек), русских (Алексей Казанцев, Андрей Демьяненко), украинских (Ярослав Верещак) драматургов.

Общность их авторских стратегий проявилась в концепции абсурда, имеющего социальные основания. Отсюда – острая постановка вопроса о свободе личности в тоталитарном социуме, выведение на сцену особого типа героя – «згубленага, застрашанага чалавека, які даведзены сістэмай да вар’ячкага дома» [Шаблоўская 1998, 11]. Важно отметить, что этот герой не был лишен нравственно-духовного стержня.

Таков персонаж пьесы Николая Ореховского *Лабірынт* (1997) – художник Стах, погруженный в рефлексии, отчужденный от окружающего мира: на протяжении всего сценического действия он не решается

³ Лявонова Е.А., 1994, *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду* / “Няцэжо я памру?...” А. Асташонка, “Веснік БДУ” серия 4 н 3, с. 18–21; Нефагина Г.Л., 1993, *Элементы театра абсурда в драматургии 80–90-х годов*, [у:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе*, Гродно, с. 46–50; Шаблоўская І.В., 1998, *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Пазьтыка. Тыпалогія*, Мінск.

покинуть мастерскую-лабиринт, отражающий эфемерность, иллюзорность его мировосприятия. Ироничное авторское отношение к герою выражено на различных уровнях художественной структуры: сюжета (Стах делает несчастными любящих его женщин); времени-пространства (*пустой холст* как символ-лейтмотив творческого бесплодия); языка (саморазоблачающие монологи героя):

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 [Арахоўскі 2003, 503].

Однако в финале пьесы предложено благополучное разрешение коллизий: как психологической (Стах способен совершить нравственный выбор: он избавляется от картин, но погибает сам), так и бытийной (образ души, «*ачышчанай ад грахоў і памылак*», преобразование лабиринта в пространство, наполненное «*дзівоснымі гукамі і галасамі*» [Арахоўскі 2003, 506]), что свидетельствует о вере драматурга в духовные ресурсы личности.

Помимо героя, лишена безысходности и эмоциональная атмосфера пьес конца 1980-х – начала 1990-х гг. Как правило, она неоднородна, поскольку лейтмотивы *страха, одиночества* раскрываются средствами «*эklekтической*» поэтики, сочетающей реалистическое изображение и гротеск, фантастику, трагикомическую тональность.

Например, в пьесе Галины Богдановой *АС-лінія (АС-линия)* (1997) зловещая фантазмагория (бесконечная очередь, вереница социальных масок, деконструкция поэтики фольклора в эпизодах колядок-агиток, «коммерческих» частушек, превращения людей в соломенных осликов) несколько просветляется в финальной мизансцене за счет «авторского присутствия» (Ольга Журчева) – появления Автора с коляской, воспринимаемой как жизнеутверждающий символ.

Можно предположить, что отсутствие безысходности в антропологической концепции драматургов конца 1980-х – начала 1990-х гг. обусловлено обращением к *национальным истокам как базису «внутреннего» сопротивления* социальному хаосу, ставшему возможным в ситуации национально-культурного подъема первых постсоветских лет.

В дальнейшем экспериментальную линию в белорусскоязычной драматургии продолжили авторы, пришедшие в литературу в середине 1990-х гг. – начале 2000-х гг.: Змицер Вишнёв, Василь Дранько-Майсюк, Джети, Виктор Жибуль, Илья Син, Адам Шостак и др. Многие из них входили в литературно-художественные объединения

Бум-Бам-Лит, *Schmerzwerk*⁴, более активно утверждали себя в поэзии, тогда как их драматургическая практика оказалась на периферии современного литературного процесса Беларуси.

Так, по мнению ряда ученых (Светланы Гончаровой-Грабовской, Сергея Ковалева, Валентины Мазуро⁵) ключевое место следует отнести *русскоязычной* драматургии, к «младшему» поколению которой принадлежат Николай Рудковский, Андрей Курейчик, Павел Пряжко, Константин Стешик, Дмитрий Богославский. Их творческие поиски значительно обогатили отечественную литературу в проблемно-тематическом (экзистенциальные проблемы, «человек и социум») и эстетическом (появление монодрамы, пьесы-вербатим, актуализация социальной драмы) планах, придали динамику ее развитию. При этом художественными ориентирами для русскоязычных драматургов становятся русская и западноевропейская литература, а типологические схождения обнаруживаются с практикой российских «новодрамовцев» («социологизм, документализм, биографизм, дегероизация, “катастрофическая модель”, дискретная структура, отсутствие четко выраженного конфликта, интерес к социальному негативу» [Гончарова-Грабовская 2015, 15]). Именно поэтому творчество данных авторов вызывает интерес в России (постановки пьес, участие в конкурсах и фестивалях: *Любимовка*, *Евразия*, *Новая драма*⁶).

В отличие от русскоязычной, белорусскоязычная экспериментальная драматургия не столь широко известна читателю/зрителю: до сих пор не издан составленный еще в середине 1990-х гг. сборник *Нетутэйшыя*, лишь отдельные пьесы публикуются на страницах аль-

⁴ Один из активных участников *Бум-Бам-Лит* Серж Минскевич считает *Schmerzwerk* ответвлением данного объединения.

⁵ Гончарова-Грабовская С.Я., 2015, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск: Кавалёў С., 2012, *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці*, [у:] *Пагляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*, Мінск, с. 167–189; Мазура В.Я., 2008, *Новая беларуская драматургія ў кантэксце мастацкіх здабыткаў сучаснасці: новы падыход да традыцыйных паняццяў, творчыя эксперыменты, развіццё прафесійнага патэнцыялу аўтараў*, “Актуальныя праблемы культуры і мастацтва” н 4, CD-ROM.

⁶ В частности, Андрей Курейчик – лауреат конкурса Министерства культуры России и МХАТ им. Антона Чехова (2002), Николай Рудковский – победитель всероссийского конкурса драматургии *Факел памяти* (2010), Павел Пряжко завоевал Гран-при конкурса *Действующие лица* (2009), Дмитрий Богославский – лауреат премии *Дебют* (2013). На престижном театральном фестивале в Любимовке в 2017 г. были отмечены произведения Дмитрия Богославского *Точки на временной оси*, Константина Стешика *Кодекс курильщика*, в 2018 г. – пьеса Павла Пряжко *Сосед*.

манаха *Тэксты*. Тем не менее, для исследования корпус этих произведений интересен, поскольку позволяет наметить знаковую тенденцию развития драматургического процесса 2000-х гг. – *реактуализацию традиции национальной экспериментальной драматургии*, сочтавшей опыт белорусской классической и западноевропейской литературы. Представляется правомерным выстроить линию преемственности: Андрей Макаёнок (1960–1980-е гг.) – «*тутэйшыя*» (конец 1980-х – начало 1990-х гг.) – «*нетутэйшыя*» (от названия неизданного сборника пьес) (середина 1990-х – 2000-е гг.), до сих пор фактически не изученную, в отличие от генетических взаимосвязей в области поэзии (Виктор Жибуль⁷), прозы (Оксана Безлепкина⁸).

К особенностям белорусскоязычной экспериментальной драматургии середины 1990-х – 2000-х гг. мы относим, *синкретизм* (а нередко и эклектику) *художественного мышления* (привнесение в драму эстетических приемов лирики); новый тип героя – существо с *предельно деформированной человеческой природой*; *трагическое* разрешение конфликта, выстроенного по линии «*я в социуме*»; моделирование *условного, алогичного мира*.

Так, авторы середины 1990-х – 2000-х гг. в большинстве своем являются поэтами (Змицер Вишнёв, Джети, Виктор Жибуль, Вальжина Морт, Адам Шостак, Виктор Ыванов), поэтому их драматургическую практику следует рассматривать с учетом *синкретизма* художественного мышления – «наложения» лирического видения действительности на драматическое, что обусловило привнесение в драму эстетических приемов лирики.

Как отмечает Ирина Скоропанова, поэзия бумбамлитовцев близка поставангардизму как направлению, наиболее отвечающему их идейно-эстетической задаче – преодолению социальной и художественной стагнации. С ней связано и доминирование в стихотворениях мотивов *разочарования, утраты искусством своей роли*, реализация которых базируется на антиэстетизме и шизоанализе – «садысцкай і некрафільскай метафарыстыцы, жудаснай сюррэалістычнай атрыбутыцы»

⁷ Один из ведущих белорусских поэтов, литературовед, Виктор Жибуль проследживает актуализацию темы сумасшествия в белорусской поэзии 1920–1930-х гг. – 1970-х гг. – 1990-х гг. (Жибуль В., 2008, «*Праце няспынна лабараторыя...*», “Тэксты” н 6, с. 150–172).

⁸ Оксана Безлепкина изучила взаимодействие различных поколений белорусских прозаиков: «*тутэйшыя*» 1980–1990-х гг. – *Бум-Бам-Лит* середины 1990-х – начала 2000-х гг. (Безлепкина А., 2012, *Письменнікі і іх героі*, “Тэксты” н 2, с. 122–130).

[Скарапанова 2012, 91]. Юрась Борисевич (культуролог, теоретик объединения *Бум-бам-літ* (*Бум-Бам-Лит*)) назвал данный художественный метод «шызарэалізм», основанным на соединении образов согласно цветовой или акустической гармонии, трансформации логично-перспективного письма в течение индивидуально-авторских ассоциаций [Барысевич 2002, 139]. Это позволяет связать генезис поисков этих писателей с эстетикой сюрреалистов, имажинистов, с творчеством таких авторов, как Даниил Хармс (любимый писатель Виктор Жибуля, согласно его автобиографическому циклу *Дзённік бумбамлітаўца*), Антонен Арто (приемы «театра жестокости» в акциях и перформансах). Неслучайно представители данной генерации прибегают к театрализованным (прежде всего апатажным) методам воздействия на читателя / зрителя, примерами чего являются перформансы бумбамлитовцев (*Клёкатамус*, *Культ асобы* и др.), выступления перформер-группы *Тэатар псіхічнае нейраўнаважаннасці* под руководством Ильи Сина. Соединение слова и действия, как и синтез слова и живописи («*друкапісь*» бумбамлитовцев – рукописные книги с авторскими иллюстрациями), слова и музыки (аудиоальбом *Тазікі*) осуществляется в русле постконцептуализма, расширяющего границы литературного произведения.

Приемы «шызарэалізма» нашли отражение и в драматургической практике «нетутэйшых». Основным способом их сценического воплощения становится *новый тип героя* – существа с *предельно деформированной человеческой природой*. Так, в пьесах действуют уроды (карлики в одноименной пьесе Вальжина Морт), гибриды (человеко-, черепахо-, мухо-, рыбоподобные стрекозы в пьесе Змицера Вишнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі*), пациенты психиатрических больниц (Псяняр в одноименной пьесе Василя Дранько-Майсюка), персонажи, демонстрирующие девиантное поведение (мат в пьесе Виктора Ыванова *Памылка Васіля Конева*), сексуальные (Заафіл, Н, Кухар в пьесе Ильи Сина *Яно ы Яно*), психосоматические (Антипинта в пьесе Джети *Катарсіс*) расстройства.

Мы полагаем, что это свидетельствует о модификации антропологической концепции. Если в произведениях конца 1980-х – начала 1990-х гг. представление о герое было лишено безысходности, то в пьесах середины 1990-х – 2000-х гг., с одной стороны, акцентируется непреодолимая раздробленность его сознания, не находящего опоры ни в социальных проектах, ни в идее национального возрождения, ни в отечественной культуре, с другой – заметно усиливается «жертвенность» (прессинг «внешних» обстоятельств).

Отсюда – развитие конфликта по линии «я в социуме» как инвариант экзистенциального противостояния с *das man*, в котором герой неизменно терпит поражение. Яркими примерами являются драматургические произведения Змицера Вишнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі* (погибающий после обретения свободы Румик – жители страны Стрекозин, которые «*жывуць аднолькава, паміраюць аднолькава*» [Вишнёў 2008, 237]), Вальжины Морт *Аум* (Существо с длинными волосами (художник) – скины, избивающие его на протяжении всего сценического действия, включая финальную мизансцену), Виктора Жибуля *Штангай па назе, альбо Накрый казла матам* (Новичок – система обмана и демагогии Физрука, о неизменности которой свидетельствует массовая драка в финале).

Манифестация *трагического разрешение* данного противоречия позволяет отметить философско-эстетический ориентир «нетугэйших» на представителей «атеистического экзистенциализма» (Хайдеггера, Камю, Сартра). К их драматургии применимо известное определение Павла Топера о творчестве Камю, воссоздавшего «поражение героя, не обладающего ни силой, ни волей к сопротивлению, раздавленно-го недоступной пониманию, иррациональной средой» [Топер 2000, 10].

Ракурс подачи данного персонажа также можно назвать *экзистенциальным*: редуцируется его социальная принадлежность, доминирует родовое начало. Нивелируется и социально-историческая конкретность художественного времени-пространства, моделью которого становится *условный алогичный мир*, выстроенный с помощью «нетрадиционного языка мимесиса» (Николай Рымарь).

В рассматриваемых произведениях предельное искажение человека передается по-разному. Во-первых, деформация воссоздается как *приобретенное качество*, сформированное под прессингом кошмарного мира (*Фаракаінавыя мумілюсікі* Змицера Вишнёва, *Аум* Вальжины Морт, *Дыялог са шкляных перлінаў, ці Апошняя сустрэча з гуру* Ивушки Паниной, *Катарсіс* Джети). Это привносит в эмоциональную палитру пьес романтический аккорд – лейтмотив *недостижимости мечты и свободы*.

Например, в пьесе Змицера Вишнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі* (1994) моделируется условно-фантастическое время-пространство – страна Стрекозин, населенная персонажами-гибридами, пребывающими в состоянии наркотического дурмана, агрессии. Данный хронотоп, как и жанровая стратегия (элементы пьесы-притчи), позволяют отметить эстетический ориентир на драматургию Карела Чапека (*Из жизни насекомых* (1922)). Сюжет выстроен на трансгрессивной ситу-

ации экзистенциального характера – попытке стрекозы Румика выйти за пределы инертного существования в «иное» пространство мечты и свободы (тундру), отсутствие которого оборачивается монструозностью:

Рома. Калі адвальваюцца капытцы, у страстотка губляецца сэнс жыцця – нібы напхалі ў страўнік ядзерных камянёў. Пры гэтым галава ператвараецца ў марскі пражэктар... (...) Тундра – гэта горкі мармелад, з якога хочацца ванітаваць. Але ў той самы час тундра – гэта смачная цукерка, якую ўвесь час хочацца смакаваць [Вішнёў 2008, 237].

Змицер Вишнёв показывает психологическую коллизию персонажа: его потребность «подлинного» бытия сталкивается с невозможностью жить в тундре и оканчивается гибелью, манифестирующей недосягаемость экзистенциальной свободы для жителей страны Стрекозин.

Эту же идею воплощает и вынесенный в название символ-лейтмотив *фаракаин* (авторский неологизм для обозначения вещества, одурманивающего стрекоз), фонетически близкий нескольким лексемам, что придает слову семантическую многозначность. Так, схожее звучание медицинского термина *фармакаин* способствует его прочтению как яд, наркотик, иллюзия освобождения. В то же время, обращение к мифологии проясняет концепцию «жертвенности» героя: фармаконом (греч. *pharmakos*) называли в Древней Греции человека (как правило, преступника), символически приносимого в жертву во время праздника Аполлона.

Во-вторых, искажение может выступать и как *деконструкция национально-культурного компонента*, обусловленная дискредитацией идеи национального возрождения (*Пясняр* Василя Дранько-Майсюка, *Ёў Адама Шостака*). Так, в основе сюжета пьесы Василя Дранько-Майсюка *Пясняр* (2013–2014) – ситуация творческого самоопределения Пясняра (сочетающего черты прототипа Владимира Мулявина, лидера вокально-инструментального ансамбля *Песняры*, и обобщенный образ творческой личности): ориентироваться на традицию национальной культуры, создавать песни на белорусском языке (персонаж-аллегория Она) или конъюнктуру (персонифицирована в образе Нянечки), осмысленный как выбор экзистенциальной стратегии в мире с искаженными координатами (социальными, аксиологическими, ментальными). Его маркерами становятся демифологизированные образы классиков белорусской литературы Янки Купалы, Якуба Колоса, Максима Богдановича, Тётки, редуцированные до симулякров (травестирированное поведение, язык), передающих кризис национальной идентичности:

Цётка. Няма Нянечкі! Няма нікога! Чаго ж ты?.. Чаго ляжыш? Свободны дзядзечка! Бяжы! А да цемры прывыкай! Сонца ў наша ваконца ўжо не загляне! [Дранько-Майсюк 2014, 226].

Данная реплика выстроена на деконструкции «надтекста» – белорусской классической литературы: Песняра называют «дядечкой» по аналогии с Тёткой – псевдонимом Алоизы Пашкевич (белорусской поэтессы, одного из лидеров национального возрождения начала XX в.), «*Сонца ў наша ваконца ўжо не загляне!*» является ироническим парафразом *Загляне сонцэ і ў нашэ ваконцэ* – названия первого легального белорусского издательства в Санкт-Петербурге (1906–1914 гг.).

В-третьих, искажение осмысливается как *имманентное, универсальное свойство человека* (*Памылка Васіля Конева* Виктора Ыванова, *Яно ы Яно* Ильи Сина, *Карлікі* Вальжины Морт). Это ярко выражено в пьесе Ильи Сина *Яно ы Яно* (1994), эстетическая стратегия которого базируется на идее анархизма, что ставит под сомнение ее художественность. Искажение мира и человека находит отражение на различных уровнях художественной структуры: персонажей, подверженных отгалкивающей трансформации (*Заафіл*, *Прыбіральшчыца* («*цела бабулькі пакрываеца трупячынай млявасцю і неўзабаве выбухае дыў разлятаеца на безьліч кавалкаў*»), *Н* («*аголеная*» проваливается в снег, отчего ее тело постепенно чернеет [Сін 2008, 28]), демонстрирующих аномативность поведения (групповой половой акт в финале); языка (мат, распад на фонемы); «надтекста» (название как ироничный парафраз поэмы Янки Купалы *Яна і я*, деконструкция культурного кода: *Мона Физа* Достоевского, неоновая надпись во время финальной мизансцены *Піцер Брэйгелъ. Сьяпыя* [Сін 2008, 230]).

Таким образом, в пьесе Ильи Сина деформация человека и мира доведена до логического завершения – «монструозности», что позволяет отметить эстетическую уязвимость данной стратегии в драме, в отличие от других родов литературы. Как отмечает Марк Липовецкий, в прозе (Виктор Пелевин, Владимир Сорокин) этот прием дает возможность показать кризис идентичности, раздробленное сознание современного человека: «Монструозность протагониста / нарратора – результат своеобразной “гибридизации” “я” и “Другого”: здесь внешний конфликт переведен во внутреннее измерение, что, как правило, формирует взрывную идентичность» [Липовецкий 2008, 614]. Однако в драматургии возникает «сопротивление» материала: ее родовая специфика предполагает постановку в центр художественного универсума человека с отчетливыми, доступными для восприятия гранями сознания, выраженными через поступок, слово.

В отличие от героя, на отдельных уровнях художественной структуры пьес *синкретизм* художественного мышления авторов обуславливает ряд эстетически убедительных эффектов. Так, экспрессивность, эмоционально-чувственная нюансировка лирического начала создают тревожную, напряженную атмосферу с помощью звуковой какофонии (музыкальные мотивы в пьесе Джети *Катарсис*, цветовой трансформации (изменение цвета персонажей в пьесе Вальжины Морт *Аум*), распада языка на фонемы (диалог персонажей-симулякров в пьесе Адама Шостака *Ёў* выстроены на повторах фонем):

Тарашкевіч выходзіць на перон, падыходзіць да Пачварпрыгажунна і Правадніцы.

Пачварпрыгажун. Ё ў.е.?

Тарашкевіч (з хітраватым выглядам): у., ё!

Тарашкевіч дастае грошы, аддае Пачварпрыгажуну [Шостак 2012, 216].

Как видим, в конце XX – начале ХХИ в. экспериментальный вектор белорусскоязычной драматургии предрекает изменения: если творчество Андрея Макаёнка, давшее импульс его развитию, во многом предопределило «взлет» советской комедии, а художественная практика «*тутэйшыя*» (конец 1980-х – начало 1990-х гг.) придала динамику отечественной драматургии, то в пьесах «*нетутэйшыя*» (середина 1990-х – 2000-е гг.) данный вектор вытесняется на периферию драматургического процесса в силу некоммуникативности сценической стратегии воссоздания дисгармоничного мироощущения человека.

Літаратура

- Arachouski N., 2003, *Labirynt*, [u:] *Suczasnaja bielaruskaja dramaturhija: tradycyi inawatarstwa*, Minsk, s. 456–506. [Арахоўскі Н., 2003, *Лабірынт*, [у:] *Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства*, Мінск, с. 456–506.]
- Barysiewicz U., 2002, *Alternemo*, Sankt-Pietierburh. [Барысевіч Ю., 2002, *Alternemo*, Санкт-Петербург.]
- Wasiuczenka P., 2000, *Suczasnaja bielaruskaja dramaturhija*, Minsk. [Васючэнка П., 2000, *Сучасная беларуская драматургія*, Мінск.]
- Wisznëu Z., 2008, *Farakainawujja mumilusiki*, “Teksty” n 6, s. 231–239. [Вішнёў З., 2008, *Фаракаінаваыя мумілюсікі*, “Тэксты” n 6, с. 231–239.]

- Gonczarowa-Grabowska S.Ja., 2015, *Russkojazycznaja Dramaturgija bielaru- si na rubieże XX–XXI ww. (problematika, žanrowaja strategija)*, Minsk. [Гончарова-Грабовская С.Я., 2015, *Русскоязычная драматургия Белору- си на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Минск.]
- Drańko-Majsiuk W., 2014, *Piasniar*, “Тэксты” н 5, s. 187–248. [Дранько-Май- сук В., 2014, *Пясняр*, “Тэксты” н 5, с. 187–248.]
- Kawałëu S., 2012, *Suczasnaja bielaruskaja dramaturhija: prablema autanomna- sci*, [u:] *Pohlady na spiecifycznasć “małych” litaratur: bielaruskaja i ukra- inskaja litaratury*, Minsk, s. 167–189. [Кавалёў С., 2012, *Сучасная белару- ская драматургія: праблема аўтаномнасці*, [у:] *Погляды на спецыфіч- насць “малых” літаратуры: беларуская і ўкраінская літаратуры*, Мінск, с. 167–189.]
- Kislicyna H.M., 2015, *Nowaja litaraturnaja situacyja: zmiena litaraturnaj para- dyhty*. dys. d-ra філал. nawuk, Minsk. [Кісліцына Г.М., 2015, *Новая літа- ратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадызмы*: дыс. д-ра філал. навук, Мінск.]
- Lipowieckij M., 2008, *Paralogii: transformacyi (post)modiernistskogo diskursa w russkoj kulturie 1920–2000-ch godow*, Moskwa. [Липовецкий М., 2008, *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва.]
- Lawonawa J.A., 1994, *Filasofska-estetyczny poszuk usuczasnaj bielaruskaj litaratury i jeurapiejski teatr absurdu / “Niaščo ja pamru?...” A. Astaszonka*, “Wiesnik BDU” sieria 4 н 3, s. 18–21. [Лявонава Е.А., 1994, *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няшчо я памру?...” А. Асташонка*, “Веснік БДУ” серія 4 н 3, с. 18–21.]
- Макаёнак А., 2009, *Zasiukany apostal*, Minsk. [Макаёнак А., 2009, *Зацюканы апостал*, Мінск.]
- Rawi P., 1991, *Słowar’ teatru*, Moskwa. [Пави П., 1991, *Словарь театра*, Москва.]
- Rahula A., 2012, *Filasofski teatr Kandrata Krapiwy*, [u:] *Szlach da Bramy Nieumiruczasci*, Minsk, s. 110–119. [Рагуля А., 2012, *Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы*, [у:] *Шлях да Браны Неўміручасці*, Мінск, с. 110–119.]
- Sin I., 2008, *Jano y Jano*, “Тэксты” н 6, s. 227–231. [Сін І., 2008, *Яно ы Яно*, “Тэксты” н 6, с. 227–231.]
- Sińkowa Ł., 2012, *Spiecifycznaje asensawannie nacujanalnaha u bielaruskaj litaratury XX stahoddzia*, [u:] *Pohlady na spiecifycznasć “małych” litaratur: bielaruskaja i ukrainskaja litaratury*, Minsk, s. 99–115. [Сінькова Л., 2012, *Спецыфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры XX стагоддзя*, [у:] *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*, Мінск, с. 99–115.]
- Skarapanawa I., 2012, *Drukapisy Zmiciera Wiszniewa*, “Bielaruskaje litaratura- znaustwa” выпуск 10, s. 91–10. [Скарапанова І., 2012, *Друканісы Зміцера Вішнева*, “Беларускае літаратуразнаўства” выпуск 10, с. 91–102.]

- Topier P., 2000, *Tragiczeskoje w iskusstwie XX wieka*, „Woprosy litieratury” n 2, s. 3–46. [Топер П., 2000, *Трагическое в искусстве XX века*, “Вопросы литературы” n 2, с. 3–46.]
- Szablouskaja I.W., 1998, *Drama absurdu u slawianskich litaraturach i jeurapijski woryt. Paetyka. Tupalohija*, Minsk. [Шаблоўская І.В., 1998, *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія*, Мінск.]
- Szostak A., 2012, *Ёў*, “Тэксты” n 2, s. 212–221. [Шостак А., 2012, *Ёў*, “ТЭКСТЫ” n 2, с. 212–221.]

BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA
AT THE END OF XX – THE BEGINNING OF XXI CENTURY
IN THE SPACE OF CULTURAL «BORDERLAND»

S U M M A R Y

Key words: experimental drama, «*тутэйшыя*», «*нетутэйшыя*»

The focus of the article – two generations of the Belarusian experimental drama. First generation – those authors, who came into literature in the late 1980-s – early 1990-s and were named «*тутэйшыя*». This name was borrowed from the name of the literary association *Тутэйшыя*, which emerged in this period on the wave of growth of the national-cultural movement, attention to the Belarusian language and culture. The playwrights, who represented of this generation, – Sergey Kovalew, Peter Vasyuchenko, Galina Bogdanova, Nikolay Aranowski, Igor Sidoruk. Their plays are well known to the reader and viewer, staged in various theaters, attracted the attention of scientists. If the middle 1990-s – early 2000-s a new generation of authors is coming to the Belarusian drama. Many of these authors represented the movement *Бум-Бам-Лит*, actively established themselves in poetry (Victor Zhybul, Jeti, Olga Gapeeva, Valzhina Mort, Zmiter Wishnow, Anna Tihonova), prose (Zmiter Wishnow, Adam Shostak), but their dramaturgical practice have remained on the periphery of the modern literary process: only some of plays were put on amateur stage, the book, named *Нетутэйшыя*, was never published. It's name is using in our article as the title of young generation of Belarusian playwrights.