

ЕЛЕНА ЛЕПИШЕВА

Белорусский государственный университет
(Минск, Республика Беларусь)

ORCID 0000-0003-3779-7394

e-mail: elena_tochilina@mail.ru

**БЕЛОРУССКАЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ
ПОКОЛЕНИЯ „НЕТУТЭЙШЫХ”: ГРАНИЦЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И (ИЛИ) ГРАНИЦЫ ТЕКСТА**

**BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA OF THE
„NETUTEYSHIYA” GENERATION: THE BOUNDARIES OF
LITERARY CRITICISM AND/OR TEXT BORDERS**

Abstract:

The article focuses on the young generation of the Belarusian experimental drama, called by the author the *Netuteyshiya* generation. The main works of its representatives were published in mid-1990-s – early 2000-s. Many of them represented the Bum-Bam-Lit movement, actively established themselves in poetry (Victor Zhybul, Jeti, Valzhina Mort, Zmiter Wishnow, Anna Tihonova) and prose (Zmiter Wishnow, Adam Shostak). Their dramaturgical practice remained on the periphery of the modern literary process: only some of the plays were staged, while the collection of plays *Netuteyshiya*, was never published. Having analysed the plays on the level of characters and chronotop, the author underlines their low communicative potential and unsuccessful receptive strategies. However, contextualising these plays within performative turn (a significant trend in modern drama and theatre), provides a new perspective for interpretation of these writers' literary works.

Keywords: Belarusian experimental drama, „Netuteyshiya”, Bum-Bam-Lit, receptive strategies

Подход к драматургическому произведению с позиций нарратологии, теории коммуникации, отчетливо обозначившийся в современном литературоведении¹, дал возможность осмыслить перформативный поворот в культуре и в частности – усиление перформативно-рецептивного потенциала новейшей драмы с ее интерактивным взаимодействием с читателем / зрителем, попыткой фиксации сиюминутного „присутствия я в мире”, поиском новых рецептивных стратегий.

Мы полагаем, что данный аспект исследования поможет прояснить особенности целого пласта спорных в эстетическом отношении текстов белорусской экспериментальной драматургии середины 1990-х – начала 2000-х годов. Это позволит наметить круг вопросов не только историко-литературного (развитие белорусской драматургии в постсоветский период), но и собственно эстетического плана („горизонт восприятия” рецептивных стратегий автора, статус „периферийных” литературных явлений, феномен художественного мышления).

Материалом исследования послужили обнаруженные нами драматургические тексты, созданные на белорусском языке представителями литературного поколения середины 1990-х – начала 2000-х годов. В некоторых работах его называют „поколением Бум-Бам-Лита”, поскольку многие авторы были „столпами” одноименного литературно-художественного движения: З. Вишнёв, С. Минкевич, А. Турович, И. Син, В. Жибуль.

¹ См. работы Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Лемана, О. Журчевой, М. Липовецкого, С. Лавлинского, Н. Малютиной, В. Тюпы, коллективные монографии *Новейшая драма XX – XXI веков: проблема героя*. Самара 2012 (см. также другие коллективные труды, изданные по результатам работы научного семинара „Новейшая драма XX – XXI веков” (Самара) в 2009, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017-м годах), *Современная русская и украинская драма в поле интермедальных стратегий*. Rzeszów 2016, *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszów 2019, Н. Малютина, А. Маронь: *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: перформативировка*. Białystok 2019, *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*. Сельдце 2019.

Однако к этой генерации относятся и те, кто имел весьма косвенное отношение к акциям данного объединения², но был близок его эстетической концепции (В. Бурлак (Джети), Е. Конев, А. Бычковский, А. Шосток, В. Дранько-Майсюк, В. Ыванов (Лупасин)).

В отличие от других представителей экспериментального вектора белорусской драматургии — авторов, пришедших в литературу раньше, в конце 1980-х годов, названных „новой волной”³, „тутэйшымы”⁴ (от одноименного названия литературного объединения), а также их русскоязычных коллег (П. Пряжко, Н. Рудковского, Д. Балыко, К. Стешика, Д. Богославского), занявших в середине 2000-х, по мнению авторитетных ученых С. Гончаровой-Грабовской, С. Ковалева, Т. Орловой, ключевую позицию в отечественной драме / театре, — их драматургическая практика фактически оказалась на периферии литературного процесса.

Так, до сих пор не издан составленный еще в конце 1990-х годов сборник пьес *Нетутэйшыя (Незदेशные)*, лишь некоторые произведения опубликованы в журналах („Тэксты”, „Arche”, „Дзеяслоў”), в антологии *Labirynt. Antologia wspólczesnego dramatu białoruskiego* (Radzyń Podlaski 2013), в авторских книгах (*Рэканструкцыя неба (Реконструкция неба)* (2003) О. Гопеевой, *Фільры сноў (Фильтры снов)* (2003) А. Тихоновой, *Асарці (Ассорти)* (2009) В. Ыванова, *Дзеці і здані (Дети и призраки)* (2012) В. Бурлак), часть которых выходила малыми тиражами (*Корпус (Корпус)* (1998) А. Туровича), существует в самиздате (*Воссора россав Джети*).

² В теоретических работах членов *Бум-Бам-Лита* и посвященных ему научных исследованиях употребляются два термина: „движение” (С. Минскевич, В. Жибуль) и „объединение” (Ю. Борисевич, О. Безлепкина, А. Кислицына).

³ Пятро Васючэнка: *Сучасная беларуская драматургія*. Мінск 2000, с.143. Это свидетельствует о терминологических расхождениях с российскими исследователями (О. Багдасарян, М. Громовой, О. Журчевой, Н. Каблуковой, А. Смелянским), называющими „новой волной” представителей первого постампиловского поколения русской драматургии 1970-1980-х годов: Л. Петрушевскую, В. Арро, В. Славскину, А. Галина, О. Кучкину, С. Злотникова и других.

⁴ С. Кавалёў: *Сучасная беларуская драматургія: праблема айтаномнасці, у: Погляды на спецыфічнасць „малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012, с.174.

Кроме того, в абсолютном большинстве своем эти произведения поставлены на непрофессиональной сцене и на сегодняшний день лишены детального исследования.

Тем не менее перед нами более 20 пьес, типологическая общность которых (принадлежность авторов к одному литературному поколению, единство антропологической концепции, близость эстетических стратегий ее реализации) позволяет рассматривать их как органичную часть белорусской экспериментальной драматургии конца XX – начала XXI века.

В нашей работе этот пласт имеет условное обозначение – „драматургия негутэйшых”, что, во-первых, подчеркивает линию преемственности в развитии литературного процесса (отталкиваясь от названия предыдущей генерации 1980-х – „гутэйшыя”), во-вторых, отсылает к неизданному сборнику, в-третьих, избавляет от прямых ассоциаций с движением *Бум-Бам-Лит*.

С нашей точки зрения, особенности пьес „гутэйшых” во многом предопределены синкретизмом (а нередко и эклектикой) их художественного мышления, что привело к использованию недостаточно убедительных в области драмы / театра эстетических средств. Они затрагивают такие знаковые топосы художественной структуры, как *герой* – существо с предельно деформированной человеческой природой (на сцену выведены Водолечебная девушка, Бесформенный старик, Могильный фотограф (Аум В. Морт), человеко-, черепахо-, мухо-, рыбоподобные стрекозы (*Фаракаінавыя мумілюсікі* (Фаракаіновыя мумілюсікі) З. Вишнёва), „приближенные к героям анимационного фильма компании Уолта Диснея” Проводница, Пачварарыгажун (Чудовищекрасавец), „библиотекари с боянами” Францишек Алехнович (известный писатель, драматург), Бранислав Тарашкевич (создатель инварианта белорусского языка „тарашкевицы”) (Ёў А. Шостока)⁵); *хронотоп* – моделирование условного, нарочито алогичного мира с помощью „нетрадиционного языка мимесиса” (термин Н. Рымаря) (покрытое снегом безвременное пространство (*Яноы Яно* И. Сина), опустевший спорклуб с дыркой в стене, испещренной лозунгами (*Штангай на назе, або накрый казла матам* (*Штангой по ноге, или Накрой козла матом* В. Жибуля).

⁵ Адам Шостак: Ёў, „Тэксты” 2012, № 12, с.212.

О синкретизме художественного мышления авторов свидетельствует и тревожная, напряженная эмоциональная атмосфера пьес, созданная с помощью звуковой какофонии (музыкальные мотивы в пьесе Джети *Katarsis (Катарсис)*), цветовой трансформации (изменение цвета персонажей в пьесе В. Морт *Аум*), распада языка на фонемы, фонологических вариаций. Например, на повторах фонем выстроен диалог персонажей-симулякров в пьесе А. Шостока *Ёй*:

Тарашкевіч выходзіць на перон, падыходзіць да Пачварапрыгажуна і Правадніцы.

Пачварапрыгажун. Ё у.е.?

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

Тарашкевіч дастае грошы, аддае Пачварапрыгажуну⁶

Тарашкевич выходит на перрон, подходит к Чудовищекрасавцу и Проводнице.

Чудовищекрасавец. Ё у.е.?

Тарашкевич (с хитроватым видом): у., ё!

Тарашкевич достает деньги, отдает Чудовищекрасавцу

[Здесь и далее перевод с белорусского мой. – Е. Л.].

Все это позволяет говорить о привнесении в драму элементов лирики: экспрессивности, эмоционально-чувственной нюансировки, визуальной презентации словесного ряда.

Отсюда – спорность эстетического потенциала данных текстов, обусловленная их очевидным противоречием родовой специфике драмы с ее стремлением поставить в центр художественного универсума персонажа с явленной вовне / потенциально допустимой сферой сознания / подсознания, развертыванием действия в конкретизированных пространственно-временных координатах.

Отказ от этих констант и дал основание немногим исследователям, представителям поколения „*тутэйшых*” С. Ковалёву и П. Васюченко (написавшего под псевдонимом предисловие к неизданному сборнику *Нетутэйшыя*), сделать вывод об эпигонстве и подражании молодых авторов западноевропейским абсурдистам.

Это отчасти не вызывает сомнений: налицо и брутальные эстетические решения (пожалуй, наиболее радикальное – групповой половой акт в финале пьесы И. Сина *Яно ы Яно*), и расхождение с традициями классической белорусской литературы (пасеизмом, ди-

⁶ Ibidem, с.216.

дактической направленностью, сосредоточенностью на идее национально-культурного возрождения), и магистральные векторы творческого пути авторов, более активно утвердивших себя в поэзии (З. Вишнёв, В. Жибуль, В. Бурлак (Джети), О. Гопеева, В. Морт, А. Тихонова), прозе (З. Вишнёв, А. Шосток).

Мы попытались найти новый ракурс изучения драматургии „нетутэйшых”, учитывающий анализ не только структурных компонентов предложенной ими инвариантной модели драмы абсурда (тип героя, хронотоп), но и коммуникативных стратегий, избранных для реализации особой антропологической концепции, отличной от представлений о мире и человеке других белорусских драматургов, активно экспериментировавших в области эстетики (авторов поколения 1980-х и молодых русскоязычных драматургов).

В ее основе — признание „патологичности”, непреодолимой раздробленности подсознания постсоветского человека, не находящего опоры ни в бытовом комфорте, ни в идее национального возрождения, ни в отечественной культуре. В связи с этим приведем слова известного российского критика П. Руднева, предложившего „взгляд со стороны” на социокультурные реалии постсоветской Беларуси, охарактеризованные как „энтропия, вакуумное, бессобытийное, благочинное пространство”, которое „отражено сильнейшим образом в драматургической жизни контркультуры”⁷.

Думается, данное определение, относящееся к социальному контексту пьес П. Пряжко (представителя той же писательской генерации, что и „нетутэйшыя”, но пишущего на русском языке), отчасти проясняет экстралитературные факторы, направившие художественные поиски драматургов в русло антиэстетики. Но если в пьесах русскоязычного автора, появление которых в середине 2000-х годов ознаменовало новый виток в развитии „новой драмы”, это выразилось в попытке запечатлеть „постабсурдное” состояние мира через отмирание языка как средства коммуникации, то в произведениях его белорусскоязычных коллег, созданных ранее (в середине 1990-х), был избран иной путь — полное раскрепощение творческих импульсов, апелляция не к сознанию, а к сфере подсознания читателя / зрителя, установка на эпатаж, интерактивное взаимодействие с аудиторией.

⁷ П. Руднев: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018, с.406.

Данные творческие принципы легли в основу эстетической теории движения *Бум-Бам-Лит* и получили детальную разработку в семи манифестах (приложению к газете „Культура”, 6-12 сентября 1995 г.), а также в работах белорусского философа В. Акудовича, эссеиста, культуролога Ю. Борисевича.

В частности, в книгах Ю. Борисевича *Цела і Тэкст (Тело и Текст)* (1998), *Alter nemo* (2003) вводится термин „шизореализм” – особый художественный метод, которых „отталкивается от утвержденных всеми инстанциями смыслов, знаков и форм, погружается на слом головы в абсурд и бесформенность”⁸. основополагающими для него становятся приемы ассоциативного письма, деэстетизация, а ориентирами – „театр жестокости” А. Арто (эссе *Капернік тэатра (Коперник театра)*), европейская драма абсурда (статья *Шызатура і літафрэнія (Шизолитература и литофрениа)*), театр Б. Брэкта, перформативные практики (статья *Тэкст і цела (Текст и тело)*).

Это позволяет связать художественные поиски „нетутэйшых” с поставангардом – направлением, наиболее отвечающим их идейно-эстетической задаче, – утверждению нонкомформизма, преодолению социальной и культурной стагнации. Неслучайно представители данной генерации прибегают к синтезу различных видов искусства, театрализованным (прежде всего апатажным) методам воздействия на читателя / зрителя, примерами чего становятся „друкапісы” (рукописные книги с авторскими иллюстрациями), аудиоальбом *Тазікі (Тазики)*, перформансы, которые ознаменовали новый этап в развитии культурного процесса Беларуси.

Как известно, в России данная тенденция проявилась гораздо раньше, что связано с очередной активизацией перформанса (существовавшего как пример художественного авангарда с 1920-х годов) на волне социально-политических протестов конца 1980-х – начала 1990-х (движение *Э. Т. И.*, группы *Тотарт*, Г. Виноградов, О. Кулик), с интенсивным развитием в начале 2000-х таких жанров „новой драмы”, как пьеса-вербатим (*Кислород* И. Вырыпаева, *Норд-Ост: сороковой день* Г. Заславского), монодрама (пьесы Е. Гришковца, *Июль* И. Вырыпаева)⁹.

⁸ Предложенный Ю. Борисевичем термин – творческое заимствование из трудов Ж. Делёза и Ф. Гваттари, использовавших понятие „шизоанализ”. См. Ю. Барысеви́ч: *Цела і тэкст*. Мінск 1998, с.28.

⁹ В белорусской драматургии эти жанры начинают развиваться немного позже в творческой практике русскоязычных авторов (монодрамы Н. Халезина

Однако в Беларуси не сложились предпосылки для развития перформативной тенденции, что обусловлено историей отечественной литературы: во-первых, представители художественного андеграунда были физически уничтожены в 1920-1930-е годы, а их эстетические открытия остались на периферии литературного процесса¹⁰, во-вторых, актуальными для белорусской культуры были иные идейно-эстетические задачи, направленные в большей степени на национально-культурное возрождение (деятельность объединения *Тутэйшыя* (*Здешние*)), чем на моделирование схем социальной коммуникации.

В белорусском социокультурном пространстве поворот к перформативным практикам был осуществлен именно бумбамлитовцами. Яркими примерами являются выступления групп *Спецбрыгада афрыканскіх братоў* (*Спецбригада африканских братьев*) (1999-2015): З. Вишнёв, В. Жибуль, С. Минскевич и др., позднее – *Яна-тры-ён* (2005-2009): О. Роговая, А. Шосток, Ю. Ленский, В. Павлинич¹¹.

В их перформансах наблюдаются как приемы, уже выработанные предшественниками (брутальный эпатаж, клоунада, обнаженное тело), так и отличия (отсутствие крайней жестокости).

Несмотря на определенную вторичность, временами любительский уровень исполнения, низкую степень заинтересованности аудитории¹², деятельность этих групп свидетельствует о попытке восстановить прерванную линию художественного авангарда, прибегнуть к знаковым тенденциям мирового искусства, найти новые (прежде всего „шоковые“) методы активизации читательского / зрительского внимания.

Поколение Jeans (2006), П. Пряжко *Хозяин кофейни* (2010), пьесы-вербатим С. Анцилевича, В. Красовского, Д. Богославского *Patris* (2013), П. Рассолько *Красная птица* (2013)).

¹⁰ Перспективной видится попытка популяризации белорусского культурного андеграунда, предпринятая одним из ведущих деятелей *Бум-Бам-Лита* В. Жибулем – поэтом-полииндروистом, перформером, актером, автором ряда научных исследований, посвященных творчеству репрессированных авторов, организатору экскурсий по Минску по знаковым для развития авангарда местам.

¹¹ Более подробно о выступлениях белорусских перформер-групп см.: Ю. Барысевіч: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа“, „Крыніца“* 2001, № 70, с.4-40; З. Вішнёў: *Тамбуры маскіт*. Санкт-Петербург 2001; *Яна-тры-ён*. Мінск 2010.

¹² Г. Кісліцына: *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадэгмы*: дыс. д-ра філал. навук. Мінск 2015, с.100.

Это дает основание рассматривать пьесы „*нетутэйшых*” в контексте общей тенденции развития постсоветской драмы / театра – перформативного поворота, что отчасти сближает их не только с произведениями П. Пряжко, но и с российской „новой драмой”.

Современные исследователи (Э. Фишер-Лихте, Е. Давыдова, С. Лавлинский, М. Липовецкий, Н. Малютина, А. Павлов, Т. Семьян) связывают его с „тягой драмы и некоторых актуальных театральных форм к своим „естественным” – „синкретическим”, „магическим”, „ритуальным” (в контексте идей Ивана Евреинова, Антонена Арто и, отчасти, Ежи Гротовского) – истокам и усилению их рецептивного потенциала”¹³, выделяют ряд особенностей структурных компонентов драматургического произведения, обладающих перформативно-рецептивным потенциалом, то есть позволяющих воспринимающему субъекту наделять драматургическое высказывание (дискурсию) „статусом событийности” (В. Тюпа).

Среди них для нас наиболее значимы нарочитая смысловая „*завуалированность*” системы персонажей, драматического и сценического времени-пространства (в том числе визуальных знаков в текстах „смешанной, креолизованной природы”¹⁴), восприятие которых невозможно без „открытой коммуникации” (М. Липовецкий), рецептивной активности, „предельного соучастного встраивания в изображаемое” читателя / зрителя¹⁵.

При этом следует подчеркнуть, что намеренная деэстетизация человека и мира в пьесах „*нетутэйшых*”, создающая атмосферу недосказанности, „мерцания” смысла изображаемого на сцене, может быть рассмотрена, с одной стороны, как осознанная рецептивная стратегия, нацеленная на подсознание воспринимающего субъекта (что декларировалось в их теоретических работах как „раскрепо-

¹³ С. Лавлинский, А. Павлов: *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, в: *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: предварительные итоги*. Самара 2016, с.105-106.

¹⁴ Т. Семьян: *Перформативный характер текста современной отечественной драматургии*, „Уральский филологический вестник”, серия „Русская литература XX-XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2012, №1, с.173.

¹⁵ А. Павлов: *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*. Кемерово 2012, с.57.

щение национального бессознательного”¹⁶), с другой – как неотрефлексированная интенция – поиск (само)интенциальности (личностной, культурной, ментальной), проблематизированной с учетом социокультурных реалий Беларуси.

Безусловно, соотношение сознательных / бессознательных импульсов в процессе творчества является темой отдельного междисциплинарного исследования, однако сама постановка вопроса представляется любопытной, поскольку затрагивает феномен художественного сознания, сферу „авторской субъективности” (Н. Малютина), изменение которых в современном мире с кардинальным сдвигом координат (социальных, этических, мировоззренческих) несомненны.

Анализ драматургической практики „нетутэйшых” позволил нам выделить, как минимум, три эстетические стратегии моделирования предельно деформированного художественного универсума, обладающие различным коммуникативным потенциалом.

Так, в ряде пьес деформация осмыслена как приобретенное качество, поскольку за пределами сценического времени-пространства предполагается потенциальное „иногобытие”. Их контрастное соположение привносит в эмоциональную палитру пьес романтический аккорд – лейтмотив недостижимости мечты и свободы.

Наиболее ярким примером является пьеса З. Вишнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі (Фаракоиновые мумилуосики)* (1994), выделяющаяся на общем фоне последовательным разворачиванием художественной концепции на всех структурных уровнях. Моделью мира становится страна Стрекозин, населенная персонажами-гибридами, которые находятся под воздействием наркотического дурмана (вещества фармакоин), пользуются специальным языком, в основе которого – авторские неологизмы, с трудом поддающиеся дешифровке, что свидетельствует о неконвенциональной коммуникативной стратегии. Условно-фантастический хронотоп, как и жанровый вектор (элементы пьесы-притчи), свидетельствуют об ориентире на драматургию К. Чапека (*Жизнь насекомых* (1922)).

Этологическое задание пьесы – показать недостижимость состояния свободы для предельно деформированного существа. Отсюда – пространственно-временная организация по принципу бинарной оппози-

¹⁶ Ю. Барысевіч: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа”*, „Крыніца” 2001, № 70, с.10.

ции *деэстетизированный мир* (страна Стрекозин) / „инобытие” (тундра), отсутствие которого воспринимается персонажем как уродство:

Рома. Калі адвальваюцца капытцы, у стратотка 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 смакаваць¹⁷.

Рома. Когда отваливаются копытцы, у стратотка теряется смысл жизни – словно напихали в желудок ядерных камней. При этом голова превращается в морской прожектор ... Тундра – это горький мармелад, от которого тошнит. Но в то же время тундра – это вкусная конфета, которую постоянно хочется смаковать.

Согласно авторской концепции, пребывание персонажа-гибрида в „инобытии” невозможно, что прослеживается не только на уровне внешнесобытийного действия (жаждущий раскрепощения Румик погибает в тундре), но и на уровне языка (в афише персонаж обозначен как („Рома Каменны, ён жа Румік Кволы” („Рома Каменный, он же Румик Хилый”)¹⁸).

Эту же идею воплощает вынесенный в название символ-лейтмотив *фаракон* – авторский неологизм для обозначения вещества, которое одурманивает стрекоз. Фонетически лексема близка как медицинскому термину „фармакоин” (отрава, наркотик), так и слову „фармакон” (греч. *pharmakon*) – человек, символически приносимый в жертву во время праздника Аполлона.

Подчинение системы персонажей, художественного времени-пространства, языка общей антропологической концепции позволяет, с одной стороны, рассматривать связь произведения З. Вишнёва с литературной традицией как „круг литературной типологии”, а не как сознательное заимствование¹⁹, с другой, выделить ей особое место среди пьес „нетутэйшых”, в которых бинарная оппозиция *деформированный мир* / „инобытие” подана неубедительно.

С нашей точки зрения, это связано с чрезмерной сосредоточенностью на атмосфере онирического времени-пространства, кото-

¹⁷ З. Вишнёў, *Фаракаінавыя мумілюсікі*, „Тэксты” 2008, № 6, с.237.

¹⁸ Ibidem, с.231.

¹⁹ Нехта з тутэйшых: *Забіваньне казла*, „Тэксты” 2007, № 3, с.184.

рую авторы пытаются передать с помощью визуального ряда (тщательное описание игры светотени в авторских ремарках в пьесе А. Тихоновой *Сны аднаго дыялогу (Сны одного диалога)*), фонетических созвучий (*Катарсіс (Катарсис) Джети*), в ущерб четкости внешне-событийного действия.

Между тем, нарочитая «зашифрованность» драматургического высказывания в произведении З. Вишнёва (ярче всего выраженная на уровне языка) ослабила его коммуникативный потенциал, что привело к отсутствию сценических постановок.

Второй эстетической стратегией моделирования искажений человека и мира становится *деконструкция текстового пространства*, в том числе и национально-культурного компонента, направившая творческие поиски авторов в русло постмодернизма. Наиболее последовательно и удачно в коммуникативном плане это реализовано в пьесе В. Дранько-Майсюка *Пяняр (Песняр)* (2013-2014), в связи с которой необходимо уточнение.

Данное произведение не планировалось включить в сборник *Нетутэйшыя* (оно было написано позднее), однако, учитывая общий литературный контекст, принадлежность к генерации молодежи, а также ряд типологических сходжений (персонажи олицетворяют деформацию личности, действие происходит в больничной палате, искажение языка), мы относим пьесу В. Дранько-Майсюка к драматургии „нетутэйшых“. Между тем, стоит отметить и существенные отличия, обеспечившие ей сценический успех.

В значительной степени он предопределен многоуровневостью хронотопа, в структуре которого отчетливо ощутим „реальный“ план, связанный с актуальными проблемами: жизненными обстоятельствами В. Мулявина (руководителя ВИА *Песняры*, попавшего в автокатастрофу в 2002 году), ситуацией „двуязычия“ – маркера социокультурного пространства Беларуси.

Второй план, символический, лишает время-пространство исторической конкретности, что придает произведению философскую глубину: больничная палата воспринимается как метафора „больного“ общества, *Пяняр* – как обобщенный образ творческой личности, персонаж Она – как воплощение национальной культуры.

Третий уровень, текстовый, позволяет передать позицию автора: необходимость творческого самоопределения на родном языке отражают в пьесе лучшие образцы белорусской поэзии разных эпох

(стихи Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича, Тётки (А. Пашкевич), П. Панченко, Н. Кудасовой и других), тогда как отход от национальной традиции связывается с языковой деформацией, в частности, с использованием разговорного инварианта белорусского языка – „трасянки” (речь Чёрного), с редукцией образов классиков белорусской литературы до симулякров.

Например, Тётка (псевдоним А. Пашкевич – белорусской поэтессы, публицистки, одного из ведущих деятелей национального возрождения начала XX века), предстает в инфернальном обличи, обращаясь к Песняру:

Цётка. Няма Нянечкі! Няма нікога! Чаго ж ты?.. Чаго ляжыш?
Свабодны дзядзечка! Бяжы! А да цемры прывыкай! Сонца ў наша
ваконца ўжо не загляне!²⁰

Тётка. Нет Нянечки! Нет никого! Чего же ты?.. Чего лежишь?
Свободный дяденька! Беги! А к темноте привыкай! Солнце в наше
оконце уже не заглянет!

Эта реплика выстроена на деконструкции белорусской классической литературы: Песняра называют „дяденькой” по аналогии с Тёткой, „Солнце в наше оконце уже не заглянет!” – иронический парафраз *Заглянет солнце и в наше оконце* – названия первого легального белорусского издательства в Санкт-Петербурге (1906-1914).

Многоуровневость хронотопа способствовала успешной сценической реализации произведения, ставшего заметным культурным событием (постановка в НАДТ имени М. Горького (2014, режиссер – В. Еренькова), Национальная театральная премия (2016)), в отличие от других пьес „нетутэйшых” (*Ёў А. Шостака, Свет, які я не выдумаў* (Мир, который я не выдумал) А. Бычковского), в которых приоритет отдан деформации текстового пространства, тогда как „реальный” уровень хронотопа нивелирован.

Третья эстетическая стратегия, выделенная нами в пьесах данной генерации, связана с осмыслением деформации как *имманентного, универсального свойства человека и мира*, что приводит к моделированию „вакуумного” времени-пространства, заполненного „пустыми” в коммуникативном плане вербальными и визуальными знаками (*Яно ы Яно* И. Сина, *Аум, Карлікі* (Карлики) В. Морт, *Дыялог са*

²⁰ В. Дранько-Майсюк: *Пясняр*, „Тэксты” 2014, № 5, с.226.

шклянных перлінаў, або Апошняя сустрэча з гуру (Диалог из стеклянных жемчужин, или Последняя встреча с гуру) И. Паниной).

Наиболее показательным примером является пьеса И. Сина *Яно ы Яно* (1994), созданная в русле нарочито брутального эпатажа, который не всегда отвечает критериям художественности. Так, деэстетизация, убедительно отражающая распад мира и языка на уровне хронотопа (безвременного пространства, покрытого снегом), „надтекста” (название как ироничный парафраз поэмы Я. Купалы *Яна і я* (Она и я), не приемлема на уровне персонажей, подверженных отгаликивающей трансформации. В пьесе действуют Зоофил, Уборщица (ее тело, как отмечено в ремарке, „покрывается трупной вялостью и неожиданно разрывается на множество кусков”), „оголенная” Н, которые демонстрируют групповой половой акт в финале, используют мат.

Таким образом, в пьесе И. Сина деформация человека и мира доведена до логического завершения — „монструозности”, что позволяет говорить об эстетической уязвимости данной стратегии в драме, в отличие от других родов литературы. Как отмечает М. Липовецкий, в прозе (В. Пелевин, В. 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”²¹.

Неслучайно многие представители поколения „нетутэйшых” продолжили свои эстетические поиски в прозаических жанрах. Интересной в этом плане видится творческая практика З. Вишнёва. Так, в рассказе *Хмары на гародах* (*Тучи на огородах*) (1996-1997) „патологическое” сознание персонажа передается в том числе и с помощью отдельных приемов драмы: действие разворачивается как диалог нарратора и „проектировщика” („гротескного субъекта” (Н. Тамарченко)), что лишает текст окончательного истолкования, придает многозначность, а последняя фраза „Падае заслона” („Падает занавес”) содействует „остранению” художественного мира.

Что касается драматургических / театральных проектов представителей поколения „нетутэйшых” последнего десятилетия, то

²¹ М. Липовецкий: *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 — 2000-х годов*. Москва 2008, с.614.

среди наиболее успешных следует назвать постановки театра Ц.У.Д. (*Цэнтра Удасканалвання Драматургіі (Центра Усовершенствования Драматургии)*)²² (2008-2009), художественным руководителем которого был В. Дранько-Майсюк, а актерами – В. Бурлак (Джети) и В. Жибуль. Однако репертуар коллектива не включал оригинальные произведения этих авторов²³.

Необходимо отметить и деятельность театра „І” (под руководством И. Пушкарёвой), активно утверждающего себя в Беларуси и за ее пределами с 2016 г. Его название воплощает идею единения (буква і встречается в различных алфавитах), что связано с попыткой создать в сценическом пространстве модель общества равных возможностей: помимо профессиональных актеров, на сцене выступают подростки с расстройством аутистического спектра (примерно 30 % труппы). Активное участие в спектаклях театра В. Бурлак (Джети) и В. Жибуля в качестве актеров и сценаристов свидетельствует о дальнейшем развитии их творчества в русле арт-терапевтической (в основе своей перформативной) тенденции современного театра.

Устойчивость вектора творческих поисков представителей поколения „нетутэйшых” дает основание рассматривать избранные ими эстетические стратегии (пусть и не всегда удачные в коммуникативном плане) как акт творческого (и шире – культурного, ментального) самопознания, а значит, приводит к необходимости анализировать их драматургическую практику конца 1990-х – начала 2000-х годов не как законченную, эстетически выверенную художественную систему (*результат*), но как продукт незавершенного творческого импульса, „эскиз”, находящийся в становлении проект моделирования художественного универсума (*процесс*). На эту функцию новейшей драматургии указала Н. Малютина, подчеркнувшая „большие возможности перформативного норм личностного и социального поведения, (само)идентификации в явлении театральных постановок”²⁴.

²² В переводе с белорусского слово „цуд” означает „чудо”.

²³ Спектакль *Падарожжа ў пекла (Путешествие в пекло)* поставлен по мотивам прозаического произведения Я. Мавра, рождественская сказка-мистерия *Ёлка Дзеда Мароза (Елка Деда Мороза)* – по одноименной пьесе С. Новика-Пеюна (1927).

²⁴ Н. Малютина: *Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы*, в: *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow 2018, с.65.

Все это приводит к выводу о том, что изучение белорусской драматургии „*негутэйшых*” в контексте знаковых тенденций развития мирового театрально-драматургического процесса в конце XX – начале XXI века, ознаменованного перформативным поворотом в культуре, не только позволяет восстановить утраченную страницу истории драматургии Беларуси, но и проясняет причины вытеснения эстетических экспериментов на периферию отечественной литературы: прерванную в XX веке традицию авангарда, востребованность идеи национально-культурного возрождения в коммуникативных практиках.

REFERENCES:

- Barysevich Yuras': *Cela i tekst*. Minsk 1998 (Барысевіч Юрась: *Цела і тэкст*. Мінск 1998).
- Barysevich Yuras': *Karotkaya gistoryya „Bum-Bam-Lita”*, „Krynica” 2001, № 70, s.4-40 (Барысевіч Юрась: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа”*, „Крыніца” 2001, № 70, с.4-40).
- Dran'ko-Majsyuk Vasil': *Pyasnyar*, „Teksty” 2014, № 5, s. 187-248 (Дранько-Майсюк Васіль: *Пясняр*, „Тэксты” 2014, № 5, с. 187-248).
- Kavalëŭ Syargej: *Suchasnaya belaruskaya dramaturgiya: prablema aŭtanomnasci*, u: *Poglyady na specyfičnasc' „malyh” litaratur: belaruskaya i ŭkrainskaya litaratury*. Minsk 2012, s. 167-189 (Кавалёў Сяргей: *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці, у: Погляды на спецыфічнасць „малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012, с. 167-189).
- Kislicyna Ganna: *Novaya litaraturnaya situacya: zmena kul'turnaj paradymy: dys. d-ra filal. navuk*. Minsk 2015 (Кісліцына Ганна: *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы: дыс. д-ра філал. навук*. Мінск 2015).
- Lavlinskij Sergej, Pavlov Andrej: *O performativno-receptivnom potenciale sovremennoj dramaturgii, v: Novejšhaya drama rubezha XX-XXI vekov: predvaritel'nye itogi*. Samara 2016, s.103-124 (Лавлинский Сергей, Павлов Андрей: *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии, в: Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: предварительные итоги*. Самара 2016, с.103-124).
- Lipoveckij Mark: *Paralogii: transformacii (post)modernistskogo diskursa v ruskoj kul'ture 1920 – 2000-h godov*. Moskva 2008 (Липовец-

- кий Марк: *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов*. Москва 2008).
- Malyutina Natal'ya: *Performativnyj potencial kak metodologicheskaya problema i kak komponent dramy*, v: *Performatizaciya sovremennoj russkoj dramy: slavyanskij literaturnyj kontekst*. Rzeszow 2018, s.56-69 (Малютина Наталья: *Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы*, в: *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow 2018, с. 56-69).
- Nekhta z tutejshyh: *Zabivan'ne kazla*, „Teksty” 2007, № 3, s.183-188 (Нехта з тутэйшых: *Забіваньне казла*, „Тэксты” 2007, № 3, с.183-188).
- Pavlov Andrej: *Receptivnyj potencial monodramaticheskogo proizvedeniya*, v: *Poetika russkoj dramaturgii rubezha XX-XXI vekov*. Kemerovo 2012, s.52-67 (Павлов Андрей: *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*. Кемерово 2012, с.52-67).
- Rudnev Pavel: *Drama pamjati. Oчерki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950-2010-e*. Moskva 2018 (Руднев Павел: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018).
- Sem'yan Tat'jana: *Performativnyj harakter teksta sovremennoj otechestvennoj dramaturgii*, „Ural'skij filologicheskij vestnik”, seriya „Russkaya literatura XX-XXI vekov: napravleniya i techeniya”, Ekaterinburg 2012, №1, s.167-177 (Семьян Татьяна: *Перформативный характер текста современной отечественной драматургии*, „Уральский филологический вестник”, серия „Русская литература XX-XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2012, №1, с.167-177).
- Shostak Adam: *Ёў*, „Teksty” 2012, № 12, s. 212-219 (Шостака Адам: *Ёў*, „Тэксты” 2012, № 12, с.212-219).
- Sin Il'ya: *Yano y Yano*, „Teksty” 2008, №6, s.227-231 (Сін Ілья: *Яно ы Яно*, „Тэксты” 2008, №6, с.221-231).
- Vishněy Zmicer, *Farakainavyua tumilyusiki*, „Teksty” 2008, № 6, s.231-239 (Вішнёў Зміцер, *Фаракаінавя мумілюсікі*, „Тэксты” 2008, № 6, с.231-239).
- Vishněy Zmicer: *Tamburny maskit*. Sankt-Peterburg 2001 (Вішнёў Зміцер: *Тамбурны маскіт*. Санкт-Петербург 2001).
- Yana-try-ён*. Minsk 2010 (*Яна-тры-ён*). Мінск 2010.