

ЕЛЕНА ЛЕПИШЕВА

Белорусский государственный университет

(Минск, Беларусь)

ORCID 0000-0003-3779-7394

e-mail: elena_tochilina@mail.ru

**БЕЛОРУС БЕЛОРУСУ – ?
НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ
В БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА
(РАЗНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ВЕКТОРЫ)**

**BELARUSIAN TO BELARUSIAN – ?
THE NATIONAL-CULTURAL COMPONENT
IN THE BELARUSIAN DRAMA OF THE LATE TWENTIETH –
EARLY TWENTY-FIRST CENTURY
(DIFFERENT LANGUAGE VECTORS)**

Abstract:

The article focuses on the implementation of the national-cultural component, which takes various forms in the drama of Belarus in the post-Soviet period. Due to the development of Belarusian literature and culture at the intersection of multicultural influences and geopolitical position of the country, the author of the article comes to the conclusion that the language factor is not dominant in this case. A special role is given to the iconic topos of the artistic structure of plays by both Belarusian and Russian-speaking authors, i.e. the character and the chronotope.

Keywords: national-cultural component, bilingualism, Belarusian literature, Russian-language literature of Belarus.

Отражение национального в литературе – проблема с глубоким генезисом, охватившим античность, в которой связующей нитью Ариадны в размышлениях об этнической принадлежности стала бинарная оппозиция *свой / чужой*, эпоху романтизма с восторженным

поиском аутентичного, неповторимого, наконец, вторую половину XIX века, ознаменованную декларацией национально-культурной самобытности, подкрепленную на отдельных страницах истории независимостью государственной.

Особую актуальность и болезненную остроту данная проблема приобрела в белорусской литературе, исторически лишенной (вплоть до 1991 года) легитимности¹. Эмблемой для научного дискурса, сосредоточенного на феномене затрудненной национальной (само)идентификации, сделал ее Август-2020, воспринимаемый как новая веха исторического пути, точка бифуркации политического конфликта, невозврата к мифологизированной массмедиа социально-бытовой стагнации.

«Смотровой площадкой» для наших наблюдений стали формы проявления национально-культурного компонента в драматургии Беларуси, развивающейся в конце XX – начале XXI века в двух языковых и философско-эстетических векторах – белорусско- и русскоязычном.

Их многообразие продиктовано спецификой белорусского социокультурного пространства: ситуацией билингвизма (официально декларируемого, но не фактического), «неустойчивой институализацией литературного поля»², связанных с исконной гетерогенностью культурного ареала Беларуси, развивавшегося на пересечении влияний России, Польши, Литвы, Украины и др.

Все это проблематизирует, в частности, установление взаимосвязи между экспериментальным вектором белорусскоязычной драматургии и национальной литературной традицией с ее пассаизмом, дидактической направленностью, сосредоточенностью на идее национально-культурного возрождения, а также статус драматургических текстов на русском языке, созданных авторами из Беларуси.

¹ С конца X в. белорусские земли входили в состав Киевской Руси, с середины XIII в. – в полиэтничное Великое Княжество Литовское, во второй половине XVI в. образовавшее с Польшей единое государство Речь Посполитую, став в конце XVIII в. Северо-Западным краем Российской империи, затем – одной из союзных республик СССР. Т.е. фактически до 1991 года о государственном суверенитете Беларуси и, соответственно, о закреплённом на официальном уровне статусе белорусской литературы можно говорить лишь применительно к просуществовавшей несколько месяцев в 1918 году Белорусской Народной Республике.

² Людмила Сінькова: *Спецыфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры XX стагоддзя*, у: Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры. Мінск 2012, с.99.

Научно-критическая рефлексия над обозначенными проблемами предопределила задачи данной статьи.

Ее теоретическим базисом стали труды коллег, направленные на выявление «национального образа мира», «национального художественного бытия», раскрытых на материале русской (Г. Гачев, И. Есаулов, В. Топоров), белорусской (С. Мусиенко, И. Черота, Т. Шамякина), украинской (А. Мережинская, Л. Шевченко) литературы, в основном прозы. При этом отмечено доминирующее значение *хронотопа* и *героя*.

Однако в целях более детального анализа представляется уместным обратиться к термину «национально-культурный компонент», под которым понимаются воплощение на различных уровнях художественной структуры текста «народной философии, народной оценки событий»³, близость фольклору как художественных приемов, так и отраженных в произведении системы мировосприятия, национальной ментальности, проявлениями которых в белорусской культуре стали «хозяйственное отношение к жизни», «объединение в общественном сознании ценностей этического и эстетического идеалов»⁴.

Кроме того, необходимо учитывать принадлежность белорусской литературы к бикультурным (билингвистичным) феноменам, достаточно полно исследованным на материале литератур народов России (В. Агеносов, А. Газизова, Ч. Гусейнов), польскоязычной (Н. Баханович, В. Мархель), русскоязычной (Л. Синькова) литератур Беларуси, примером чему, помимо работ указанных ученых, стали сборники научных статей *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры* (2012), *Русскоязычная литература Беларуси* (2010), материалы конференций *Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках 20 века* (Воронеж, 2000), *Русская и русскоязычная литература на рубеже веков* (Минск, 2017) и др.

Во многих работах в качестве факторов, определяющих национально-культурный компонент, указаны «этностили» («сфера национальной образности»⁵), язык⁶, проблематика⁷.

³ Сцяпан Лаўшук: *Гарызонты беларускай драматургіі*. Мінск 2010, с.56.

⁴ Аляксей Рагуля: *Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы, у: Шлях да Брамы Нейміручасці*, рэд. А. Манкевіч. Мінск 2012, с.112-113.

⁵ Райса Васильева: *Художественный билингвизм в мордовской литературе и его национально-стилевая природа: автореф. дис. канд. филол. наук*. Саранск 1991. с.4.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что в драматургическом произведении, с учетом родовой специфики драмы (в центре художественного универсума которой находится человек, а действие имеет конкретные пространственно-временные координаты), национально-культурный компонент проявляется с помощью ключевых топосов художественной структуры – *героя* и *хронотопа*, тогда как выбор языка не всегда является определяющим, принимая во внимание гетерогенность литературы Беларуси.

Важно помнить и о том, что «критерии размежевания по национальному признаку» имеют историческую и социокультурную обусловленность⁸, что подтверждает и обзор динамики отечественного драматургического процесса XX века, в котором менялись доминантные формы выражения национальной ментальности, отнюдь не всегда сводимые к выбору языка.

Так, период национально-культурного возрождения начала XX века был отмечен приоритетом белорусскоязычной драматургии (Я. Купала, Я. Колас, К. Каганец, В. Голубок, Л. Родевич, etc.) с ярко выраженным национально-культурным компонентом на уровнях *героя* (носителя белорусской ментальности), *конфликта* с социально значимой основой, национально маркированного *хронотопа*, близкого фольклору, а также открытой авторской позиции – «пропагандистской тенденциозности»⁹, стремления через героя-протагониста утвердить нравственно-этические идеалы.

Во второй половине XX века наиболее последовательное развитие они получили в творчестве драматургов, писавших на белорусском языке, – А. Макаёнка, В. Короткевича, К. Крапивы, Н. Матуковского, А. Дударева, популярных не только в БССР, но и за ее пределами. Основным маркером национального становится в этот период *герой*, соответственно названный в некоторых исследованиях «*национальным*»¹⁰, поскольку ему присущи оптимистическое мировоспри-

⁶ Наталля Бахановіч: *Беларуска-польскія літаратурныя сувязі: метадалагічныя аспекты даследавання*, „Białorutenistyka Białostocka” 2015, № 7, s.215

⁷ Людміла Сінькова: *Праблема актуалізацыі беларускай традыцыі ў сучасным літаратурным кантэксце*, „Białorutenistyka Białostocka” 2013, № 5, s.63-75; Людміла Сінькова: *Літаратура нацыянальная або гетэрагенная?*, „Роднае слова” 2013, № 12, с.16-20.

⁸ Наталля Бахановіч, *op. cit.*, с.221.

⁹ Сцяпан Лаўшук, *op. cit.*, с.54.

¹⁰ Сцяпан Лаўшук, *op. cit.*, с.311; К. Кузнецова: *Человек вчера и сегодня*, в: *Театр и жизнь : некоторые проблемы театрального процесса в Белорус-*

ятие, нравственно-этический стержень, толерантное отношение к жизни, стремление утвердить через поступок и слово гуманистические ценности.

Главной вехой проблематизации национального фактора в белорусской литературе стали постсоветские 1990-е, определенные В. Акудовичем и А. Кислицыной как «новая литературная ситуация» в Беларуси, связанная с обретением государственного суверенитета, ростом национального самосознания, появлением творческих объединений «Тутэйшыя», «Таварыства Вольных Літаратараў», «Бум-Бам-Літ». Именно тогда произошло резкое размежевание литературного поля по языковому признаку и философско-эстетическим ориентирам, выделились, с одной стороны, пласт экспериментальной драматургии, созданной на белорусском языке (С. Ковалёв, А. Асташонок, Н. Ореховский, И. Сидорук и др.), с другой, – русскоязычная драматургия, представленная плеядой талантливых авторов: Е. Поповой, А. Делендиком, С. Бартоховой, Н. Рудковским, etc. В условиях реактуализации национально-культурной традиции к доминирующим формам ее выражения следует отнести в эти годы *язык, проблематику*.

Однако, несмотря на осознанный выбор белорусского языка, проявление национально-культурного компонента в экспериментальной драматургии 1990-х вызвало споры, а порой и недоумение у некоторых участников научно-критического дискурса, поскольку авторы ориентировались на западноевропейскую литературную традицию: *модернизм* (*Ку-ку* (1992), *Лабірынт* (1997) Н. Ореховского, *Драматургічныя тэксты* (1997) А. Асташонка, *Галава* (1997) И. Сидорука, *АС-лінія* (1997) А. Богдановой), *постмодернизм* (*Звар'яцелы Альберт* (1991), *Трышчан ды Ізольда* (1993), *Стомлены д'ябал* (1997) С. Ковалёва).

Новаторский характер этих поисков predetermined название поколения драматургов – «новая волна», предложенное П. Васюченко¹¹, что свидетельствовало о расхождении с российскими учеными, понимающими под «новой волной» драматургов «поствампилковского» поколения 1970-1980-х гг. (Л. Петрушевскую, В. Славкина, А. Галина, В. Арро, etc.). Вот почему более уместным нам кажется определение С. Ковалёва, предложившего именовать коллег по театрально-

сии 70-80-х годов, ред. В. Нефед. Мінск 1989, с.50; Пятро Васючэнка: *Драматургія і час*. Мінск 1991, с.22.

¹¹ Пятро Васючэнка: *Сучасная беларуская драматургія*. Мінск 2000, с.143.

драматургическому цеху «*тутэйшыя*» – от названия литературного объединения¹².

Одни критики и литературоведы (С. Лавшук, А. Соболевский) оценили их эксперименты резко отрицательно, увидев в них расхождение с традициями белорусской классической литературы. Другие (П. Васюченко, С. Ковалёв, Е. Леонова, Г. Нефагина, Т. Орлова, И. Шабловская) – положительно, принимая во внимание «интеллектуализацию литературы»¹³, декларацию «национальной самобытности», соединенные со стремлением «осваивать эстетический опыт мирового искусства»¹⁴.

Мы разделяем данное мнение и считаем, что творческие инновации «*тутэйшых*» не противоречили белорусской литературной традиции, но, напротив, свидетельствовали о ее реактуализации.

Так, художественная практика названных авторов генетически связана с классической белорусской драматургией начала XX в. (*Раскіданае гняздо*, *Тутэйшыя* Я. Купалы, *Антон* М. Горецкого, *Страхі жыцця*, *Цені* Ф. Алехновича) в силу экзистенциального типа мироощущения – осознания катастрофичности бытия, сомнения в рациональности мироустройства, обусловленных «переломными» историческими и социокультурными процессами¹⁵. Эти настроения раскрыты в общем для драматургов «национальном ракурсе»: противостояние личности и социума (шире – мира) осмыслено как потребность отстоять национальную принадлежность, кризис идентичности – как поиск национальной идентичности, органической взаимосвязи со «своим», родным пространством, приобретающим в авторской аксиологии статус гармоничного универсума.

Важно и то, что творчество драматургов конца 1980-х – середины 1990-х годов основывалось на идее национального возрождения, которая предусматривала использование белорусского языка и тем самым реактивировала концепцию народного театра М. Горецкого.

¹²Сяргей Кавалёў: *Сучасная беларуская драматургія: праблема айтаномнасці, у: Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012, с.174.

¹³ Ева Лявонова: *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няцжо я памру?..., „ Весн. БДУ”*. Сер. 4. 1994, № 3, с.18.

¹⁴ Сяргей Кавалёў, *op. cit.*, с.177.

¹⁵ Более подробно см.: Марына Казлоўская: *Рэцэпцыя “новай драмы” ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя: аўтарэферат дыс. ... канд. філалагічных навук*. Мінск 2008.

Кроме того, появление экспериментального вектора в отечественной драматургии в конце XX века во многом было предопределено эстетическими открытиями А. Макаёнка. Белорусский исследователь И. Шабловская одной из первых отметила в его произведениях *Зацюканы апостал* (1969), *Трыбунал* (1970) модификацию традиции абсурда с обращением к приемам батлейки, школьного театра, народной драмы, в частности, *Камедыі* (1787) К. Марашевского¹⁶. Уточним, что в творчестве А. Макаёнка смелые эксперименты в области поэтики (дающие основания отметить типологические схождения с представителями западноевропейского «сатирического абсурда» Ф. Дюрренматом, М. Фришем, согласно П. Пави¹⁷) умело сочетались с преемственностью традиций отечественной классической литературы, с ярко выраженным национально-культурным компонентом. Идеино-философская позиция драматурга противоречила антропологической концепции абсурда, поскольку основывалась на традиционных для белорусской литературы оптимистическом мировосприятии, жизнеутверждающем прагматизме, что обусловило развитие его творчества в русле соцреалистической эстетики.

Вслед за А. Макаёнком представители поколения «*тутэйшых*» на рубеже 1980- 1990-х обратились к поэтике абсурда, использованного, однако, не только в качестве приема, но как принцип воплощения катастрофичности бытия. Эта тенденция проявилась и в других славянских литературах, что позволяет ряду ученых (Е. Леоновой, Г. Нефагиной, И. Шабловской) отметить типологические параллели между произведениями Н. Ореховского, И. Сидорука, А. Асташонка, Г. Богдановой и западнославянских (В. Гавел, С. Мрожек, С. Стратиев), русских (А. Казанцев, А. Демьяненко), украинских (Е. Верещак) драматургов.

Общность их авторских стратегий обусловлена концепцией абсурда, имеющего социальные основания. Отсюда — острая постановка вопроса о свободе личности в тоталитарном социуме, выведение на сцену особого типа героя — «утраченного, запуганного человека»¹⁸, испытавшего тотальный прессинг со стороны социальной системы, но не лишенного морально-духовного стержня, что крайне важно.

¹⁶ Ірына Шаблоўская: *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія*. Мінск 1998.

¹⁷ Патрис Пави: *Словарь театра*. Москва 1991, с. 1-2.

¹⁸ Ірына Шаблоўская, *op. cit.*, с. 11.

К данному типу героев относится художник Стах из пьесы Николая Ореховского *Лабірынт* (1997), погруженный в рефлексию, отчужденный от окружающего мира: на протяжении всего сценического действия он не покидает мастерскую — лабиринт, отражающий эфемерность, иллюзорность его мировосприятия. Ироничное авторское отношение к герою выражено на уровне сюжета (Стах лишает счастья близких к нему женщин); времени-пространства (пустое полотно как символ-лейтмотив творческой тщетности); языка (саморазоблачение героя):

С т а х . 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 жыццё¹⁹.

Однако в финале пьесы предложено потенциально возможное преодоление коллизий — как психологической (Стах уничтожает лабиринт ценой собственной жизни), так и бытийной (превращение лабиринта в гармоничное пространство), что свидетельствует о вере драматурга в духовные ресурсы личности.

Лишена безысходности и эмоциональная атмосфера пьес «*тутэйшых*», сохранившая полифоничность, неоднородность, поскольку лейтмотивы страха, одиночества раскрываются средствами «эkleктичной» поэтики, основанной на сочетании «реалистического изображения и гротеска, фантастики, трагикомической тональности»²⁰.

Например, в пьесе Г. Богдановой *АС-лінія* (1997) зловещая фантазмагория (бесконечная очередь, череда социальных масок, деконструкция поэтики фольклора в эпизодах колядок-агиток, коммерческих частушек, превращения людей в соломенных осликов) немного просветляется в финальном мизансцене за счет «авторского присутствия» (О. Журчева) — появления персонажа, воссоздающего литературную личность автора, — Женщины с коляской как символа продолжения жизни.

Расширению жанрово-стилевого диапазона белорусской драматургии существенно содействовали «герменевтические пьесы» (римейки) С. Ковалёва. Они выстроены на игре с текстами классики бе-

¹⁹ Мікола Арахоўскі: *Лабірынт*, у: *Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства*. Мінск 2003, с.503.

²⁰ Ірына Шаблоўская, *op. cit.*, с.16.

лорусской литературы, в процессе которой «диалог происходит не только между героями, но и между различными произведениями, жанрами, эпохами»²¹. Так, *Стомлены д'ябал* (1997) включает отсылки к произведениям К. Марашевского, Я. Купалы, Ф. Алехновича, литературной мистификации К. Вереницына – «анонимной» поэме *Taras na Парнасе*. Одни исследователи (Ф. Драбеня, С. Трофилов) рассматривают драматургические эксперименты С. Ковалёва в русле эстетики постмодернизма, другие (Т. Ратобылская, А. Иващенко) считают, что игровое начало в целом является «отличительной чертой художественного мышления нашего времени»²².

Как видим, ключевые топосы художественной структуры пьес «*тутэйшых*» свидетельствуют об отсутствии безысходности в их антропологической концепции. Полагаем, что это предопределено обращением к национальным истокам как базису «внутреннего» сопротивления социальному хаосу, что соответствовало ситуации национально-культурного подъема первых постсоветских лет. Кроме того, ряд авторов (П. Васюченко, С. Ковалёв, И. Сидорук) активно обращались к детской драматургии и тем самым реактуализировали столь существенные для белорусской литературной традиции пассаеизм, дидактическую направленность.

Все это привело к постепенной переакцентации в оценке их творчества, которое начало восприниматься как новая страница развития отечественной драматургии, способствовало включению в антологии, составленные П. Васюченко *Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства* (2003), В. Володько *Беларуская драматургія. Вып. 7* (2003), Б. Сивек *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego* (2013), вводу в театральный репертуар²³, основательному изучению²⁴.

²¹ Сяргей Кавалёў: *Герменеўтычная драматургія, або Актуалізацыя забытых сэнсаў*, у: *Стомлены д'ябал*. Мінск 2004, с.9.

²² Таццяна Ратобылская: *Герменеўтыка і сучасная драматургія*, у: *Паміж Беларуссю і Польшчай: драматургія Сяргея Кавалёва*, рэд. А. Ліюпа, А. Баровец. Мінск 2009, с.28.

²³ Например, пьеса С. Ковалева *Чатыры гісторыі Саламеі* поставлена в Минском областном театре (реж. Р. Талипов), Брестском театре драмы и музыки (реж. А. Бакиров), *Трыстан і Ізольда* — в Могилевском драматическом театре (реж. А. Жугжда), пьеса И. Сидорука *Галава* ставилась в РТБД (реж. В. Мозынский).

²⁴ Драматургія «*тутэйшых*» рассматривается в академическом издании *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя* (т. 4, кн. 3), книгах А. Бельского *Сучасная беларуская літаратура: станаўленне і развіццё*

Гораздо более драматично складывались взаимоотношения с традициями классической отечественной литературы более молодой генерации авторов – «поколения “Бум-Бам-Лит”»²⁵, пишущих на белорусском языке²⁶. Их активное утверждение в литературе в середине 1990-х – начале 2000-х происходило в русле идейно-эстетических поисков одноименного художественного движения, «столпами» которого были З. Вишнёв, С. Минскевич, В. Жибуль, И. Син (известные как поэты и перформеры и гораздо меньше как авторы пьес), несколько позднее к нему примкнули А. Тихонова (Шханова), О. Гопеева, В. Ыванов (Лупасин), были близки авторские модели Джети (В. Жибуль), В. Дранько-Майсюка, А. Шостака.

В силу заведомого эстетического радикализма, обращения к неконвенциональным художественным стратегиям их драматургическая практика оказалась на периферии литературного процесса и была расценена современниками – представителями старшей генерации П. Васюченко и С. Ковалёвым как «ученичество», подражание западноевропейским абсурдистам 1950-1960-х (А. Камю, Ж.-П. Сартру, С. Беккету и др.)²⁷.

К такому выводу подталкивали особенности пьес представителей молодого поколения, которых мы предлагаем именовать «*нетутэйшымі*» по аналогии с предыдущей генерацией драматургов (что подчеркнет общий экспериментальный вектор художественных поисков²⁸), а также из фактографических соображений, принимая во внимание название составленного в конце 1990-х, но так и не изданного сборника пьес (впоследствии некоторые из них были опубликованы в альманахе *Тэксты* в рубрике *Нетутэйшыя*).

творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.) (1997), П. Васюченко *Сучасная беларуская драматургія* (2000), диссертациях К. Смольской, Е. Таразевич, А. Трофимчика, в ряде статей А. Соболевского, Т. Орловой, С. Ковалёва, Е. Леоновой и др. Пьесам С. Ковалёва посвящен сборник статей *Паміж Беларуссю і Польшчай: драматургія Сяргея Кавалёва* (2009).

²⁵ K. Bortnowska: *Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu*, Warszawa, 2009; Сяргей Кавалёў: *Няздзейснены праект пакалення. Драматургія “Бум-Бам-Літа”, „Дзеяслоў”* 2013, № 3(64), с. 304-311.

²⁶ Данной интенции развития белорусской драматургии конца XX – начала XXI в. посвящена статья: Елена Лепишева: *Белорусская экспериментальная драматургия поколения „нетутэйшых”: границы литературоведения*, „Миргород” 2020, № 16, с. 141-159.

²⁷ Сяргей Кавалёў, *op. cit.*, с. 306; Нехта з тутэйшых : *Забіванне казла*, „Тэксты” 2007, № 3, с. 183-188.

²⁸ Аксана Бязлепкіна: *Ідэйна-мастацкая пераемнасць у беларускім літаратурным працэсе канца XX ст.: аўтарэф. дыс. канд.філал.наук. Мінск 2006.*

Так, в центре их художественного универсума оказался особый герой — существо с предельно деформированной человеческой природой, например, человеко-, черепахо-, мухо-, рыбоподобные стрекозы (*Фаракаінавя мумілюсікі* (1994) З. Вишнёва); *хронотоп* смоделирован как условный, нарочито алогичный мир с помощью «нетрадиционного языка мимесиса» (Н. Рымарь), в частности, покрытое снегом безвременное пространство (*Яно ы Яно* (1994) И. Сина).

Об отказе от драматургических констант свидетельствовали и брутально-эпатажные сценические решения (пожалуй, самое смелое — групповой половой акт в финале пьесы И. Сина *Яно ы Яно*), а также языковые трансформации — распад языка на фонемы (*Ёў* (2012) А. Шостока), вкрапления в текст пьесы стихотворных строф (*Калекцыянер* (2003) О. Гопеевой).

Как представляется, эти эстетические поиски были нацелены на реализацию сферы предельно деформированного подсознания постсоветского белоруса, национальная ментальность которого осмыслялась в аспекте маргинальности, не преодолимой ни за счет погружения в бытовой комфорт (как, например, в пьесах П. Пряжко, представителя того же литературного поколения, что и «*нетутэйшыя*», но пишущего на русском языке), ни с помощью обращения к исторической памяти (как в исторических и историко-биографических пьесах конца XX — начала XXI века, в частности, *Князь Вітаўт*, *Палачанка* (обе — 1998) А. Дударева, *Судны дзень Скарыны* Н. Арочки, *Паэт і дзяўчына* (2007) П. Васюченко о жизни Я. Купалы, лидировавших в театральном репертуаре) или к идее национально-культурного возрождения (творчество «*тутэйшых*»).

При этом, несмотря на утверждения некоторых ученых об эстетическом нигилизме, агрессивном отношении представителей молодой генерации к национальной литературной традиции²⁹, есть основания полагать, что это отношение было сложным и не укладывалось в прокрустинирующие рамки радикального отрицания. Не случайно особое место в художественной концепции теоретиков движения «Бум-Бам-Літ» В. Акудовича и Ю. Борисевича занимают рассуждения о необходимости соединить «бэкграунд» отечественной литературы и мировые художественные практики.

²⁹ Ганна Кісліцына: *Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы* : дыс. д-ра філал. навук. Мінск 2015. 241 л.

Так, «крестный отец» движения, философ, культуролог В. Акудович основную задачу молодого поколения видел в «пробивании мертвой скорлупы» идеологии национально-культурного возрождения, преодолении «разрыва между национальной белорусской молодежью и европейским культурным дискурсом»³⁰.

Абстрагируясь от радикальной формы высказывания, естественной в контексте «новой литературной ситуации» в Беларуси с ее стремительным поиском новых путей развития, жаждой обновления художественной системы, выскажем мнение, что декларативное «преодоление» традиций национальной литературы приобрело черты не отказа от них, а переосмысления, освобождения от «замкнутости в пределах национального и ментального ареала», присущей белорусскому литературному полю³¹.

Рассуждениям В. Акудовича близка и творческая авторефлексия Ю. Борисевича, писавшего о новой рецептивной стратегии – высвобождении «национального бессознательного»³², о поиске наиболее эффективных (прежде всего шоковых) методов воздействия на подсознание читателя / зрителя, об интерактивных формах взаимодействия с аудиторией. Мы полагаем, что они осуществлялись в русле тенденции развития мировой драматургии / театра, ознаменованной перформативно-рецептивным поворотом (обстоятельно исследованным Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Леманом, М. Липовецким, О. Журчевой, С. Лавлинским, Н. Малютиной, etc.).

При этом важно отметить, что преломление данной тенденции на белорусской почве предусматривало реализацию всего ее потенциала – вовлеченность читателя / зрителя в сотворчество, совместное моделирование предельно дестетизированного художественного универсума с ориентиром на «атеистический экзистенциализм» западноевропейской драмы абсурда (А. Камю, Ж.-П. Сартр), «театр жестокости» А. Арто. По всей видимости, авторская интенция «*нетутэйшых*», запечатленная в их драматургической практике (заведомо «недосказанной», «недоделанной», с элементами «поэтики чернови-

³⁰ Валянцін Акудовіч: *Откровения крестного отца Бум-Бам-Лита*, „Понеделник” 2001, № 6, с.15.

³¹ Татьяна Автухович: *Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздовіч і Марк Шагал у зеркале поэзіі*, в: *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok 2019, с.114.

³² Юрась Барысевіч: *Кароткая гісторыя “Бум-Бам-Літа”*, „Крыніца” 2001, № 70, с.10.

ка», в терминологии В. Лехциера³³), не «считывалась» реципиентом, призванным восстановить недостающие звенья художественной концепции. Их адекватному восприятию препятствовали, во-первых, родовая специфика драмы, во-вторых, большая востребованность в коммуникативных практиках рубежа 1990-2000-х идеи национально-культурного возрождения по образцам классической литературы, чем эпатажных социальных акций и соответствующих им форм драматургического высказывания.

Поэтому, несмотря на сознательный выбор белорусского языка, рецепция драмы абсурда, призванная выразить маргинальность как константу национального бытия, выглядела чужеродной, творчески не переработанной и в конечном итоге не способствовала эффективной эстетической коммуникации.

Иной путь к воссозданию национальной (само)идентичности избрали русскоязычные драматурги Беларуси 2010-х, для которых принципиальными стали философско-эстетический ориентир на русскую и западноевропейскую литературы, выбор русского языка, что очевидно усложнило взаимоотношения с традицией отечественной литературы.

Это привело к спорам о статусе русскоязычной драматургии в литературном пространстве Беларуси и даже к остракизму по отношению к ее представителям в радикально настроенных кругах на рубеже 1990 – 2000-х годов. Отголоски воплотились в оживленных дискуссиях на научных конференциях с международным участием в НАН Беларуси (Минск, 2008), на филологическом факультете БГУ «Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI вв.» (Минск, 2010), в сборниках научных трудов по их итогам, а также в коллективном труде *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры* (2012).

Особо следует выделить монографию С. Гончаровой-Грабовской *Русскоязычная драматургия Беларуси рубежа XX-XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)* (2015), появление которой ознаменовало вхождение термина в научных тезаурус и главное – взгляд на русскоязычную литературу Беларуси с «надэмпатичной» позиции как на явление, с одной стороны, «национальное, белорусское, принимая

³³ Виталий Лехциер: *Черновик как текст. Поэтика черновика*, в: *Поэзия и ее иное: философские и литературно-критические тексты*. Екатеринбург – Москва 2020, с.23-32.

во внимание языковой и территориальной факторы», с другой, — «“бикультурное”, учитывая общность языка (русский) и тесную связь с театральным миром России (участие в конкурсах, постановка пьес)»³⁴. Это позволило увидеть в пьесах, написанных на русском языке, национальное, растворенное в самой художественной структуре.

Наконец, в вышедшей в Люблине в 2020 году коллективной монографии *Поколение RU белорусской драмы: контекст — тенденции — индивидуальности* обосновано доминирование в драматургическом процессе 2010-х русскоязычного вектора (П. Пряжко, Н. Рудковский, Д. Богославский, А. Иванов), не лишённого национально-культурного компонента.

Укажем, что выбор русского языка лишь на первый взгляд кажется закономерным в силу ориентированного на русскую литературу мировоззрения авторов. Показательно в этом плане интервью А. Курейчика — единственного представителя Беларуси на фестивале «Русенко» (в рамках совместного российско-французского проекта, нацеленного на поддержку русскоязычной литературы) в 2012 г.: «Русский язык — это не столько мой выбор, сколько жизненные обстоятельства. Я думаю по-русски»³⁵. Но следует учитывать и имманентное свойство драмы, точно сформулированное Г. Гачевым, — «жизненное содержательное значение»³⁶, в результате чего использование русского языка можно рассматривать как творческую «честность», стремление отразить реальную ситуацию билингвизма, массовое сознание, маркированное «размытой» национальной идентичностью.

Фактически до политического кризиса 2020 года, обнажившего категорическое несогласие части населения с государственной политикой (в том числе в отношении национальной культуры), что вылилось в самые масштабные в истории независимой Беларуси акции мирного протеста, разъединённость национально ориентированных и русскоговорящих жителей Беларуси была ощутима на бытовом уровне. Не случайно топосом в рассуждениях о социокультурной ситуации в стране стал кризис / неустойчивая национальная (само)идентичность, раскрытые в различных аспектах. Так, социологи связывали их с отказом

³⁴ Светлана Гончарова-Грабовская: *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX — XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*. Минск 2015, с.4.

³⁵ Андрей Курейчик: *Считаю себя именно белорусским писателем, хоть говорю и думаю по-русски*, <https://www.nv-online.info/2012/02/01,10.09.2018>.

³⁶ Георгий Гачев: *Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)*. Москва 1968, с.31.

более 80 % населения от белорусского языка как от средства повседневно-бытового общения³⁷, философы и культурологи (В. Акудович, И. Бобков, Ю. Чернявская) – с особой формой этнического самосознания, наложением «разных типов менталитета – полонизированного шляхетского и белорусского “крестьянского”»³⁸, литературоведы (Л. Синькова, И. Скоропанова, Т. Алешка) – с сосуществованием в едином литературном потоке белорусско- и русскоязычных текстов, отражающих поликультурные взаимовлияния, пересечение которых и определяет неповторимый облик белорусской литературы.

Таким образом, отрицать проявление национально-культурного компонента в русскоязычной драматургии Беларуси было бы нелогично, на что указывают исследователи С. Гончарова-Грабовская, С. Ковалёв, А. Василевич. Так, в коллективной монографии *Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности* (2020) выделяется авторская модель П. Пряжко, сумевшего с помощью сценических средств вызвать «эффект узнавания» у белорусской аудитории и за ее пределами. Этому способствует, во-первых, использование «трасянки» в речи персонажей, во-вторых, «привлечение в текст визуальных (фото, видео) и аудиальных материалов», которое «не просто отражает реальность, но и отсылает к национальным образам и архетипам»³⁹. В частности, авторы монографии указывают на пейзажи Браславских озер (*Я свободен* (2012)), ономастику Минска (*Три дня в аду* (2012)) и даже приходят к выводу о том, что данная пьеса способствовала «моде на белорусские реалии в тексте»⁴⁰.

Однако, с нашей точки зрения, привлечение национального в художественную концепцию произведения осуществлялось не как дань литературной моде, но происходило по мере становления авторской модели каждого из русскоязычных драматургов: К. Стешика, Д. Богославского, А. Иванова, М. Досько и др. Драматурги стремились передать бессобытийную повседневность Беларуси с ее беспросветной «бытовухой», отчасти напоминающей ранние пьесы Н. Коляды (*Ро-*

³⁷13 процентов белорусов не умеют читать на родном языке, <http://www.gomel.today/rus/news/belarus/17988/>, 31.01.2012.

³⁸Юлия Чернявская: *Пять парадоксов национального самосознания белорусов*, <http://www.index.org.ru/journal/15/15-chern.html>, 10.07.2020.

³⁹ *Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности*, ред. Сергей Ковалёв, Ирина Лаппо, Наталья Русецкая. Люблин 2020, с.92.

⁴⁰ *Ibidem*, с. 93.

гатка, Чайка спела / Безнадега, Сказка о мертвой царевне (1990-1992)), творчество его последователей – российских «новодраматургов» (О. Богаева, В. Сигарева, Я. Пулинович etc.). Существенное отличие в том, что в пьесах белорусских авторов воссоздаются не экзистенциальная «бездна», «чувство апофатизма», «непознаваемых глубин бытия» посреди бытового хаоса⁴¹, а экзистенциальный эскапизм – убежденность в норме низкого качества существования, обусловленная социальной энтропией, не предполагающей личностного самоосуществления в условиях стагнации, скрытой под маской официально культивируемого довольства «малыми», сугубо материальными, благами.

При этом у части авторов подступы к национальной ментальности предварялись проектами в русле вербатим, обогатившими творческую палитру, в частности, Д. Богославского в начале 2010-х⁴². Национально-культурный компонент преломлялся в пьесах-вербатим на идейно-содержательном уровне, поскольку базисом их проблематики стала «размытая» национальная (само)идентичность, что позволяет говорить о «прямой» (вербально задекларированной в тексте) реализации национального⁴³.

На официальной сцене данная тенденция представлена пьесой С. Анцелевича, В. Красовского, Д. Богославского *Patris* (2013), театральным проектом А. Марченко *Границы. Net* (2017), причем создатели ряда произведений сознательно переходили на белорусский язык, который становился маркером мировоззрения, авторской позиции, как например, в постановках Д. Богославского *Мабыць?* (2015), А. Андреева *Гульня без правілаў і з невядомай мэтай* (2017), не говоря уже об андеграунде – спектакле Белорусского свободного театра по мотивам книги З. Бартосика *Быў ў пана верабейка гаварушчы...* (2017).

Бросаются в глаза знаковые отличия от российских документальных драм, созданных с помощью техники вербатим в начале 2000-х годов, т.е. на 10 лет раньше. В центре их внимания – иные аспекты

⁴¹ Ольга Журчева: *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды*, в: Русская литература конца XIX-XXI века: диалог с традицией, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2014, с.101.

⁴² Подробнее см.: Елена Лепишева: *Мы беларусы...: перформативный потенциал белорусской документальной драмы начала XXI вв. в поиске национальной самоидентичности*, в: *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2019, s.87-100.

⁴³ Татьяна Тернова: *Статья М. Ройзмана «Белорусские имажинисты» в контексте идей имажинизма*, „Филологическая регионалистика” 2016, № 4, с.20.

кризиса «частной жизни» (социальный, экзистенциальный и т.д.), легшие в основу типологии конфликтов «новой драмы», предложенной И. Болотян⁴⁴. В белорусских же пьесах-вербатим на сцену выведен *герой*, решающий вопрос о национальной принадлежности, близкий и понятный большинству русскоязычного населения Беларуси; *хронотоп* — узнаваемая постсоветская Беларусь с ее скрытой стратификацией города / периферии, узким ареалом нормированного белорусского языка, маргинальностью мироощущения человека, лишенного опоры — социальной, бытовой, бытийной.

Поданные в русле особой рецептивной стратегии — «предельного “соучастного” “встраивания” в изображаемое» читателя / зрителя⁴⁵, эти пьесы побуждали читателя / зрителя к сопереживанию.

Так, по мнению А. Марченко, режиссера спектакля *Мабыць?* (2015), прием вербатим дал возможность

достигнуть такого эффекта, чтобы каждый из присутствующих зрителей осознал, на какой ступени по отношению к прозвучавшему отношению его позиция. Мы говорим о насилии, защите животных, вере, языке. Но очень важно, чтобы зритель понимал, что это не истина в последней инстанции⁴⁶.

Спектакль состоял из интервью реальных людей: иностранца, прибывшего в Беларусь; человека, пытавшегося говорить по-белорусски в условиях номинального билингвизма; журналиста, столкнувшегося в церкви с псевдопопрошайками; женщины, пострадавшей от домашнего насилия; девушки, стремившейся спасти бездомных животных; ревизора в общественном транспорте. Записи интервью демонстрировались в фойе, а затем воспроизводились актерами на сцене, что актуализировало зрительское соучастие в действии.

Этому способствовал и ряд сценических приемов: размещение актеров в зале, просьба членов труппы к зрителям дать определения словам «родина», «вера», «стойкость», рассказать о том, что иностранцы думают о Беларуси, зачитывание со сцены письменных ответов, репрезентировавших различные мнения. К наиболее сильным

⁴⁴ Ильмира Болотян, *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века*: дисс. канд. филол. наук, Москва 2009, с.129-130.

⁴⁵ Андрей Павлов, *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, ред. Сергей Лавлинский, Андрей Павлов, Кемерово 2012, с.57.

⁴⁶ «За кулисами»: Александр Марченко и спектакль «Мабыць?», http://www.bycard.by/news/644/za_kulisami_marchenko, 08.04.2017.

в плане эмоционального воздействия мизансценам следует отнести рассуждение одной из респонденток о «Бо» — современном белорусе, ментальные особенности которого (доброта, излишняя мягкость, недостаток злости) проясняют причины актуальных социальных проблем, реализованных на уровне пространственно-временного континуума с помощью метафоры — выбора каждым персонажем пары обуви, по сути, своей судьбы.

«Прямое» выражение проблемы национальной (само)идентичности было представлено и на независимой театральной площадке — в Белорусском свободном театре, существовавшем в 2008-2021 годах в Минске как явление андеграунда⁴⁷.

Так, в основе сценарных планов спектакля *Быў у пана верабейка гаварушчы...* — написанный на тарашкевице⁴⁸ цикл путевых заметок З. Бартосика, современного барда, журналиста, писателя. На первый взгляд, автор использует дискретную композицию, предлагая читателю сюжетно не связанные между собой рассказы очевидцев (80-90-летних жителей глубинки, «давних людей») о трагических событиях истории Беларуси 1930-1950-х гг.: надежде на национальное возрождение в предвоенные годы, партизанском движении, оккупации в годы Великой Отечественной войны, сталинских репрессиях. Однако данные фрагменты объединяет этологическое задание — показать «несоветскую Беларусь», понимаемую как территория, где сохранилась национальная ментальность, не искаженная влиянием тоталитарной идеологии.

Отсюда — понятие *границы*, которая становится ключевым символом-лейтмотивом пространственно-временного континуума:

[...]

беларуска-савецкая мяжа існуе. Яна праходзіць унутры кожнага беларуса — як бэрлінскі мур. І якая радасьць назіраць, калі ўдаецца чалавека хоць на хвіліну выцягнуць з-за гэтай сцяны. На волю!⁴⁹

⁴⁷ В связи с политически мотивированным притеснением весной 2021 года Белорусский свободный театр прекратил свое творчество в Беларуси, члены труппы были вынуждены эмигрировать.

⁴⁸ На тарашкевице издается часть белорусскоязычной художественной литературы, научные работы, детская литература (См. «Бібліятэка Свабоды. XXI стагодзьдзе» — книжный проект Белорусской службы Радио Свобода: www.svaboda.org).

⁴⁹ Зміцер Бартосік, *Быў ў пана верабейка гаварушчы...*, <https://docs.rferl.org/be-BY/2016/12/08/d6c64efd-4a9e-4d1a-b835-89f3b3e61e63.pdf>, 08.04. 2017.

Нарратор акцентирует кардинальные отличия «несоветской» Беларуси» от «советской», нашедшие отражение в языке («тарашкевице»), гармоничном внешнем облике жителей («маладыя вочы», «няўрымсьлівы вясёлы гаварун», etc.⁵⁰), в их мировосприятии с элементами мифологического сознания, «стихийным» философствованием, склонностью к рефлексии, самоотождествлением с аутентичной культурой.

Кроме того, с понятием *граница* связана *психологическая* коллизия, осложняющая доминирующую линию развития конфликта «человек – советский социум». В частности, к «сильной позиции» текста следует отнести рассуждение нарратора о «[...] мяжы дабра і зла ў душы беларускага чалавека, якую адныя пераходзілі, рабуючы панскія сядзібы, а іншыя не пераходзілі, пашыраючы асьвету і памнажаючы дабрабыт»⁵¹.

Авторское видение перспектив решения данной коллизии неоднозначно, что нашло отражение и на уровне эмоциональной атмосферы произведения, отличающейся полифоничностью. Так, с одной стороны, в книге сатирически заостряются такие типы социального действия, как приспособленчество, мимикрия, апатия, стратегия прагматичного невмешательства в проблемы общества.

Наиболее ярким примером является эпизод подготовки к «выбарам Лукашэнкі Рэспублікі Беларусь»⁵², в ходе которого респонденткой З. Бартосика становится подвыпившая хозяйка дома, рассуждающая об этом важном политическом событии: «Нам абы ціха. А Лукашэнка наконт гэтага змагаецца... Будзем выбіраць! Да сьмерці! Што б пакуль мы памерлі, каб Лукашэнка быў. Пойдзем галасаваць. І сваякоў, і знаёмых – ўсіх загітуем! І кошка, і сабачанят!»⁵³

Однако, с другой стороны, в ряде эпизодов явно ощутима лирическая интонация, доминирующая во время знакомства с «несоветскими» белорусами младшего поколения: студентом Алесем Галковским, колхозным инженером Андреем Нарелем, фермером Владимиром Иванковичем, объединенными исторической и культурной памятью, обращением к белорусскому языку. Кроме того, один из фи-

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

нальных эпизодов завершает пророчество старцев о будущем Беларуси: «Хочаце верце, хочаце ня верце. Але Беларусь будзець»⁵⁴.

Сценическое решение художественной концепции З. Бартосика в спектакле Белорусского свободного театра (2017; реж. – Н. Халезин) базировалось на расширении зрительского восприятия, ярко выраженной перформативности художественного высказывания. Этому содействовал ряд эстетических приемов, главный из которых – нивелирование границы между реальным и сценическим временем-пространством. Так, игровой площадкой служила комната в коттедже, являвшаяся одновременно и зрительным залом (зрители находились в «эпицентре» изображаемых событий). Ее интерьер напоминал гостиную деревенского дома (старый телевизор, кассетный магнитофон, семейные фотографии, портрет В. Ленина на стене), где происходило застолье в честь Дня победы: за праздничным столом собирались жители белорусской глубинки (актеры), сидевшие попеременно со зрителями. Детали предметно-вещного мира (посуда, настоящие закуски, самогон), премьеры спектакля 9 мая (в государственный праздник) создавали иллюзию полного погружения в драматическое время-пространство на физическом уровне.

При этом эмоциональная атмосфера выдержана (в отличие от книги З. Бартосика) в трагифарсовой тональности, осложненной ярким трагическим акцентом: шутки, деревенские анекдоты, пародирование (генетически восходящие к народной смеховой культуре, по М. Бахтину) сменялись гиперреалистической подачей событий прошлого – детальным описанием случаев раскулачивания, жестокости партизан, сталинского террора.

Перформативный потенциал действия усиливал и релятивный *хронотоп*, выстроенный на взаимопроникновении различных временных пластов – 1930-х, 1940-х, 1950-1970-х, 2010-х годов: за одним столом оказались молодые люди – представители различных поколений, что отражено в речевой и поведенческой манере, костюмах. При этом актеры демонстративно отказывались от изображения стариков, репрезентируя героев в драматическом времени-пространстве – в период их детства, молодости, а не старости – времени сценического настоящего. Это влекло за собой эффект временных виражей, совмещения прошлого и настоящего в некоем экзистенциальном безвременье, в которое вовлекались зрители.

⁵⁴ Ibidem.

Их соучастие в сценическом действии осуществлялось и на уровне *языка*: в финальной мизансцене происходила дискуссия актеров и зрителей о перспективе развития современного белорусского социума. При этом нередко высказывалось мнение об отсутствии у белорусов чувства национальной гордости, добровольном подчинении авторитету власти.

Жанровая стратегия вербатим, позволяющая артикулировать проблему национальной (само)идентичности, оказалась особенно востребована в свете событий в поствыборной Беларуси-2020. Совместное проживание травматического опыта легло в основу творческой практики Театра Homo Cosmos (серия постановок Homo et Populi), представившего 31 марта 2021 года премьеру спектакля *Остаться нельзя уехать* с подзаголовком «трудовая миграция в одном действии» (автор – Игорь Носовский (Украина), режиссер – Дмитрий Богославский). Перемещение проблемы поиска лучших материальных условий в экзистенциальную плоскость (выбор своей судьбы), ситуация крушения иллюзий, созидающая идейно-философский остов спектакля, акцент на фатальной маргинальности, предопределившей парадоксы национального мышления с его привязанностью к родной земле и устремлением к лучшей доле, прагматизмом, «хуторским» сознанием и равнодушием, толерантным отношением к Другому – все это сделало данный проект знаковым событием культурной жизни Беларуси, квинтэссенцией эстетической рефлексии о новой вехе национального бытия.

В русскоязычной драматургии Беларуси следует выделить пьесы, в которых национально-культурный компонент присутствует имплицитно – растворен в художественной ткани, о чем свидетельствуют такие топосы художественной структуры, как *герой* и *хронотоп*.

На первый взгляд, они лишены ярких национальных маркеров: *героем* многих произведений становится человек сложного «переходного» времени без национальной, а зачастую и социально-психологической определенности (Мальчик Дым в пьесе К. Стешика *Спасательные работы на берегу воображаемого моря* (2006)), собственного имени (Он, Она в пьесе А. Курейчика *Настоящие* (2006)); *хронотоп* нередко представляет собой дисгармоничное релятивное время-пространство, сочетающее постсоветские реалии и мир фантазий, насыщенное различными культурными и мифологическими ко-

дами (*Потерянный рай* (2002) А. Курейчика, *Последняя любовь Нарцисса* (2008) Н. Рудковского, *Фестиваль тишины* (2009) Д. Балыко).

С другой стороны, тотальная неукорененность в бытии, экзистенциальная «периферия» как общее мироощущение, эмоциональная атмосфера безнадеги при относительном бытовом комфорте сообщают пьесам особые – национальные – штрихи в раскрытии постсоветской действительности. Возникает «тихий ужас», «белый шум» абсурда при внешне «благопристойной» повседневности, в которой растворяются креативность, эмоциональный интеллект, творческий потенциал человека.

Наиболее ярко это выражено в пьесах П. Пряжко, на что указал известный российский критик П. Руднев, связавший воссозданный драматургом тип мироощущения, а также направленность его художественных поисков в русло антиэстетики, с социокультурной ситуацией, сложившейся в Беларуси на рубеже 1990-2000-х годов. В книге *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е* (2018) сформулирована ее квинтэссенция – «энтропия, вакуумное, бездействующее, добропорядочное пространство [...], отраженное сильнейшим образом в драматургической жизни контркультуры»⁵⁵.

Именно такой социальный контекст имеют пьесы П. Пряжко, которого назвали одним из реформаторов «новой драмы» 2000-х, повернувшим ее «от драматургии темы к драматургии языка», сумевшим зафиксировать «постабсурдное» состояние жизни через отмирание языка как средства коммуникации⁵⁶. Если в ранних пьесах (*Труссы* (2006), *Жизнь удалась* (2010), *Урожай* (2009)) «одноклеточность» героев (М. Давыдова) проявлялась как деградация, интеллектуальная и духовная, в которой отнюдь не просматривалась национальная специфика, то в более поздней пьесе *Сосед* (2018) на смену им приходит катастрофизм белорусской повседневности – признание текущего, неотрефлексированного потока бытовых ощущений единственно возможной формой «присутствия “я” в “мире”» (в определении В. Тюпы).

Так, в основе сюжета пьесы – встреча на границе между дачными участками Павла (37 лет) и его соседа дяди Коли (вышедшего на пенсию в прошлом году). Погруженность этого героя исключи-

⁵⁵ Павел Руднев: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018, с. 406.

⁵⁶ Светлана Гончарова-Грабовская, *op. cit.*, с.142-158.

тельно в сферу неприглядного быта (дочь сравнивает пенсионера с собакой, сам он чистит картофель, привычно перемешивая кожуру с чистыми клубнями, etc.), настойчиво фиксируемая в тексте, воспринимается как вытеснение на периферию онтологии, низкий бытийный статус, имеющие социальные основания.

Национально-культурный компонент проявляется и через язык персонажей, несущий в некоторых пьесах П. Пряжко элементы «трэсянки». Например, в пьесе *Три дня в аду* (2012) субъектом драматургического высказывания становится алкоголик Дима, речь которого имеет характерные для «трэсянки» фонетические особенности, на что указывает драматург, не избегая обценной лексики :

Дима трясётся, вынимая симку из старого телефона, руки трясутся, чёрные ботинки были модными два года назад, волосы цвета старой соломы коротко стрижены, красная шея торчит из чёрной куртки. [...] Если в пятницу вечером стать призрак в холодном коридоре, соединяющем его квартиру и квартиру соседей, будет неудобно, потому что в коридоре стоит четыре мешка картошки по 30 килограмм, но если на это забить, можно увидеть как он просится к себе домой, чтобы сестра его пустила в квартиру. Он говорит: я к себе домой пришёл или хуй собачы. Он говорит собачы, не собачий, потому что у него акцент. Я к себе домой пришёл или хуй собачы. На что сестра отвечает: не пушу. Я сказала алкоголиков не водить»⁵⁷

Достаточно ярко выражен национальный аспект *героя* и *хронотопа* и в пьесе Д. Богославского *Катапульта* (2020), раскрывающей жизненные «кульбиты» белоруса среднего возраста Вадика, восходящего к типу «героя-неудачника» в пьесах драматургов первого поствампировского поколения – «новой волны» русской драматургии 1970-1980-х и типологически близких им произведениях белорусского драматурга Е. Поповой. Его доминирующей чертой становится тотальная несостоятельность: вместо устройства на работу Вадика разбивают в кровь голову, он разводится с женой, не может материально обеспечить сына, что преломляется в заниженной самооценке – «ебобо», а также на уровне хронотопа через сравнение жизни с заезженной колеей, где «катапульта» – единственный, хотя и рискованный способ изменить обстоятельства:

ВАДИК. Как моя жизнь, ёшь-моёшь... скрипишь, как моя жизнь... как колёсики у бомжа на тележке... скрип-скрип, скрип-скрип, скрип-

⁵⁷ Павел Пряжко: *Три дня в аду*, <https://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2013/07/Три-дня-в-аду.pdf>, 17.09.2021.

скрип, а потом один раз так: «скрип», и всё... остановились. И волочёт бомж уже тележку с застопорившимися колёсиками, и волочёт, и волочёт, а сам не замечает, что колёсики уже не того... только бороздки на земле остаются. Глубокие⁵⁸.

При этом очевидна национальная принадлежность героя, маркером которой становится речь – «трасянка»: «Я квартиру малому оставил, но это не значит, что я не могу сюда приходить»⁵⁹. Однако, в отличие от пьесы П. Пряжко, решение национального характера выдержано здесь в явной трагической тональности: после становления на путь самореализации, когда Вадик поверил в себя, получил перспективную работу, возможность наладить взаимоотношения с семьей, он погибает от рук наркочиллеров. Так метафора «катапульта» из шанса изменить жизнь трансформируется в Рок, фатум, что сообщает пьесе экзистенциальное звучание.

Это, наряду с линией Вадик – Валя, а также литературным кодом «маленького человека» (вспомним самоопределение героя «ебобо»), с нашей точки зрения, отсылает к пьесам раннего Н. Коляды, особенно к *Канотье* (1992). Вместе с тем перед нами попытка честно сказать о поколении людей, молодость которых пришлась на «лихие 90-е», ментально не приспособленных быть «топ-менеджерами» собственной судьбы. Неслучайно социальный антагонист и спаситель Вадика – 23-летняя Марина, специалист по управлению персоналом.

Тем не менее, знаковой для концепции постсоветского человека в интерпретации Д. Богославского становится способность героя совершить экзистенциальный выбор в пользу «обновленной версии самого себя», обреченная, как видим, роковым стечением обстоятельств. Эмоциональная нюансировка делает пьесы этого драматурга сценически выигрышными (в этом Д. Богославский продолжает линию А. Дударева), а финальная мизансцена способна вызвать катарсис за счет сопряжения в одном ряду нарочито бытовой ситуации и бытийной значимости монолога о смерти близкого человека.

Так, пьесу завершает монолог Вали, которая наблюдает, как выгружают гроб с телом мужа (именуемого уже не Вадиком, а Вадимом), завернувшись в оконную занавеску, словно в фату – символ смерти:

⁵⁸ Дмитрий Богославский: *Катапульта*, https://oldhouse.ru/assets/files/documents/katapulta_bogoslavskii.pdf, 17.09.2021.

⁵⁹ Ibidem.

Валя. Я не узнала его сразу. Привезли, значит, нам крикнули, мы чай как раз сидели пили... Ну я, как всегда, перчатки там, инструмент готовить, а Окунев, сослуживец мой, бумаги берёт, и я смотрю... Фамилия такая – Окунев, реально – рыбий глаз... смотрю, он в лице изменился, но я как-то... Потом уже, когда тело стала укладывать ровнее (я на лица уже внимания не обращаю), и всё увидела, родинку сначала между седьмым и восьмым ребром, потом шрамик под нижней губой, незаметный такой... И... Медленно так глаза поднимала, медленно-медленно, потому что понимала уже всё, понимала, что это Вадик лежит... [...]»⁶⁰

В художественном мире Д. Богославского имеет место и национально маркированный *хронотоп*, пожалуй, наиболее ощутимый в пьесе *Тихий шорох уходящих шагов* (2013), в которой ключевым символом-лейтмотивом становится *колодец* – метафора души, которую необходимо очищать.

Так, восходящий к традиционному для классической белорусской литературы «герою-староцу» умерший отец Андрея дает завет сыну: «А на дне самая муть – ил, листики всякие, мусор, в общем. Лопаткой в ведро аккуратно собрал, прямо до родной чистой земли»⁶¹.

Таким образом, независимо от выбора языка и эстетических ориентиров в современной белорусской драматургии присутствует национально-культурный компонент, выраженный не столько на уровне *языка*, сколько с помощью ключевых топосов художественной структуры – *героя* и *хронотопа*, что обусловлено исконной гетерогенностью литературы Беларуси, в которой языковой фактор не являлся доминирующим в реализации авторской национальной (само)идентичности.

REFERENCES:

- Akudovich Valyancin: *Otkroveniia krestnogo otca Bum- Bam-Lita*, „Ponedel'nik” 2001, № 6, s. 6-15. (Акудович Валянцін: *Откровения крестного отца Бум-Бам-Лита*, „Понедельник” 2001, № 6, с.6-15).
- Arahoŭski Mikola: *Labirynt*, u: *Suchasnaya belaruskaya dramaturgiia: tradytsy i navatarstva*. Minsk 2003, s. 457-507 (Арахоўскі Мікола: *Лабірынт*, у: *Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства*. Мінск 2003, с.457-507).

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Дмитрий Богославский: *Тихий шорох уходящих шагов*, <https://www.proza.ru/2012/07/12/200,07.09.2018>.

- Avtuhovich Tat'yana: *Nevyrazimo vyrazimoe v poezii i zhivopisi: YAzep Drozdovich i Mark SHagal v zerkale poezii*, v: *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok 2019, s.111-137 (Автухович Татьяна : *Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздович и Марк Шагал в зеркале поэзии*, в: *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok 2019, с. 111-137).
- Bahanovich Natallya: *Belaruska-pol'skiya litaraturnye suvyazi: metadagalichnyya aspekty dasledavannya*, „Białorutenistyka Białostocka” 2015, №. 7, s.215-225 (Бахановіч Наталля: *Беларуска-польскія літаратурныя сувязі: метадалагічныя аспекты даследавання*, „Białorutenistyka Białostocka” 2015, №. 7, s.215-225).
- Bartosik Zmicer: *Буў ў пана верабейка гаварушчы...*, <https://docs.rferl.org/be-BY/2016/12/08/d6c64efd-4a9e-4d1a-b835-89f3b3e61e63.pdf>, 08.04.2017 (Бартосік Зміцер: *Буў ў пана верабейка гаварушчы...*, <https://docs.rferl.org/be-BY/2016/12/08/d6c64efd-4a9e-4d1a-b835-89f3b3e61e63.pdf>, 08.04.2017).
- Barysevich YUras': *Karotkaya gistoryya “Bum-Bam-Lita”*, „Krynica” 2001, № 70, s. 10 (Барысевіч Юрась : *Кароткая гісторыя “Бум-Бам-Літа”*, „Крыніца” 2001, № 70, с.10).
- Bogoslavskij Dmitrij: *Katapul'ta*, https://oldhouse.ru/assets/files/documents/katapulta_bogoslavskii.pdf, 17.09.2021 (Богославский Дмитрий: *Катапульта*, https://oldhouse.ru/assets/files/documents/katapulta_bogoslavskii.pdf, 17.09.2021).
- Bolotyán Il'mira: *ZHanrouye iskaniya v russkoj dramaturgii konca HKH – nachala HKHI veka*: diss. kand. filol. nauk, Moskva 2009 (Болотян Ильмира: *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века*: дисс. канд. филол. наук, Москва 2009).
- Bortnowska K.: *Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu*, Warszawa, 2009 (Bortnowska K.: *Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu*, Warszawa, 2009).
- Byazlepkina Aksana: *Idejna-mastackaya peraemnasc' u belaruskim litaraturnym pracese kanca XX st.*: аўтарэф. dys. kand.filal.navuk. Minsk 2006 (Бязлепкіна Аксана : *Ідэйна-мастацкая пераемнасць у беларускім літаратурным працэсе канца XX ст.*: аўтарэф. дыс. канд.філал.навук. Мінск 2006).
- CHernyavskaya YUliya: *Pyat' paradoksov nacional'nogo samosoznaniya belorusov*, <http://www.index.org.ru/journal/15/15-chern.html>, 10.07.2020 (Чернявская Юлия: *Пять парадоксов национального само-*

- сознания белорусов, [http://www.index.org.ru/journal/15/15-
chern.html](http://www.index.org.ru/journal/15/15-chern.html), 10.07.2020).
- Gachev Georgij: *Soderzhatel'nost' hudozhestvennyh form. (Epos. Lirika. Teatr)*. Moskva 1968 (Гачев Георгий : *Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр)*). Москва 1968).
- Goncharova-Grabovskaya Svetlana : *Russkojazychnaja dramaturgiya Belarusi na rubezhe НКН – НКНІ vv. (problematika, zhanrovaja strategiya)*. Minsk 2015 (Гончарова-Грабовская Светлана: *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*). Минск 2015).
- Kavalëŭ Syargej: *Germeņeŭtychnaja dramaturgiya, abo Aktualizacyja zabytyh sensaŭ, u: Stomleny d'ŭabal*. Minsk 2004 (Кавалёў Сяргей: *Герменеўтычная драматургія, або Актуалізацыя забытых сэнсаў, у: Стомлены д'ябал*. Мінск 2004).
- Kavalëŭ Syargej: *Suchasnaja belaruskaja dramaturgiya: prablema aŭtanomnasci, u: Poglyady na specyfičnasc' "malyh" litaratur: belaruskaja i ŭkrainskaja 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).
- Kavalëŭ Syargej: *Nyazdzejsnenu praekt pakalennya. Dramaturgiya "Bum-Bam-Lita"*, „Dzeyasloŭ” 2013, № 3(64), s.304-311 (Кавалёў Сяргей: *Няздзейснены праект пакалення. Драматургія “Бум-Бам-Літа”, „ Дзеяслоў” 2013, № 3(64), с.304-311).*
- Kazloŭskaya Maryna: *Reserpsyja “novaj dramy” ŭ belaruskaj dramaturgii pershaj chverci XX stagoddzja : aŭtareferat dys. ... kand. filalogichnyh navuk*. Minsk 2008 (Казлоўская Марына: *Рэцэнцыя “новай драмы” ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя : аўтарэферат дыс. ... канд. філалагічных навук*. Мінск 2008)
- Kislicyna Ganna: *Novaja litaraturnaja situacyja: zmena litaraturnaj paradymy : dys. d-ra filal. navuk* .Minsk 2015 (Кісліцына Ганна: *Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы : дыс. д-ра філал. навук* .Мінск 2015).
- Kurejchik Andrej: *Schitayu sebya imenno belorusskim pisatelem, hot' govoryu i dumayu po-russki*, <https://www.nv-online.info/2012/02/01>, 10.09.2018 (Курейчик Андрей: *Считаю себя именно белорусским*

- писателем, хоть говорю и думаю по-русски, <https://www.nv-online.info/2012/02/01>, 10.09.2018).
- Kuznecova K.: *СЧеловек вчера и сегодня, v: Teatr i zhizn' : nekotorye problemy teatral'nogo processa v Belorussii 70–80-h godov*, red. V. Nefed. Minsk 1989, s.32-63 (Кузнецова К.: *Человек вчера и сегодня, в: Театр и жизнь : некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80-х годов*, ред. В. Нефед. Минск 1989, с.32-63).
- Laŭshuk Scyapan: *Garyzonty belaruskaj dramaturgii*. Minsk 2010 (Лаўшук Сцяпан : *Гарызонты беларускай драматургіі*. Минск 2010).
- Lekhcier Vitalij: *СЧерновик как текст. Poetika chernovika, v: Poeziya i ee inoe: filosofskie i literaturno-kriticheskie teksty*. Ekaterinburg – Moskva 2020, s.23-32 (Лехциер Виталий: *Черновик как текст. Поэтика черновика, в: Поэзия и ее иное: философские и литературно-критические тексты*. Екатеринбург – Москва 2020, с.23-32).
- Lepisheva Elena: *My belarusy...: performativnyj potencial belorusskoj dokumental'noj dramy nachala НКНІ vv. v poiske nacional'noj samoidentichnosti, v: Performatizaciya sovremennoj russkoj dramy: slavjanskij literaturnyj kontekst*, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2019, s.87-100 (Лепишева Елена : *Мы беларусы...: перформативный потенциал белорусской документальной драмы начала XXI вв. в поиске национальной самоидентичности, в: Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2019, s.87-100).
- Lepisheva Elena: *Belorusskaya eksperimental'naya dramaturgiya pokoleniya „netutejshyh“: granicy literaturovedeniya*, „Mirgorod” 2020, № 16, s.141-159 (Лепишева Елена: *Белорусская экспериментальная драматургия поколения „нетутэйшых“: границы литературоведения*, „Миргород” 2020, № 16, с.141-159).
- Lyavonava Eva: *Filasofska-estetychny poshuk u suchasnaj belaruskaj litaratury i eŭrapejski teatr absurdu / “Nyashchzho ya pamru?..., „ Vesn. BDU”*. Ser. 4. 1994, № 3, s.18-21 (Лявонава Ева: *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няцжо я памру?..., „Весн. БДУ”*. Сер. 4. 1994, № 3, с. 18-21).
- Nekhtha z tutejshyh : *Zabivanne kazla, „Teksty”* 2007, № 3, s.183-188 (Нехта з тутэйшых : *Забіванне казла, „Тэксты”* 2007, № 3, с.183-188).

- Pavi Patris: *Slovar' teatra*. Moskva 1991 (Пави Патрис : *Словарь театра*. Москва 1991).
- Pavlov Andrej: *Receptivnyj potencial monodramatičeskogo proizvedeniya*, v: *Poetika ruskoj dramaturgii rubezha XX-XXI vekov*, red. Sergej Lavlinskij, Andrej Pavlov, Kemerovo 2012, s.52-67 (Павлов Андрей, *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*, ред. Сергей Лавлинский, Андрей Павлов, Кемерово 2012, с.52-67).
- Pokolenie RU belorusskoj dramy: kontekst — tendencii — individual'nosti*, red. Sergej Kovalëv, Irina Lappo, Natal'ya Ruseckaya. Lyublin 2020 (*Поколение RU белорусской драмы: контекст — тенденции — индивидуальности*, ред. Сергей Ковалёв, Ирина Лаппо, Наталья Русецкая. Люблин 2020).
- Pryazhko Pavel: *Tri dnya v adu*, <https://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2013/07/Tri-dnya-v-adu.pdf>, 17.09.2021 (Пряжко Павел: *Три дня в аду*, <https://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2013/07/Tri-dnya-v-adu.pdf>, 17.09.2021).
- Ragulya Alyaksej: *Filasofski teatr Kandrata Krapivu*, u: *SHlyah da Bratny Nejmiruchasci*, red. A. Mankevich. Minsk 2012, s. 110-119 (Рагуля Аляксей: *Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы*, у: *Шлях да Братны Неўміручасці*, рэд. А. Манкевіч. Мінск 2012, с. 110-119).
- Ratabyl'skaya Taccyana: *Germenejtyka i suchasnaya dramaturgiya*, u: *Pamizh Belarussyu i Pol'shchaj: dramaturgiya Syargeya Kavalëva*, red. A. Liopa, A. Barovec. Minsk 2009, s. 28-33 (Ратабыльская Таццяна: *Герменеўтыка і сучасная драматургія*, у: *Паміж Беларуссю і Польшчай: драматургія Сяргея Кавалёва*, рэд. А. Ліюпа, А. Баровец. Мінск 2009, с.28-33).
- Rudnev Pavel: *Drama patyati. Oчерki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950-2010-e*. Moskva 2018 (Руднев Павел: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018).
- SHabloj'skaya Iryna: *Drama absurdu ў slavyanskich litaraturah i eўрапейскі vorut. Paetyka. Tyralogiya*. Minsk 1998 (Шаблоўская Ірына: *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыялогія*. Мінск 1998).
- Sin'kova Lyudmila: *Prablema aktualizacyi belaruskaj tradycyi ў susvetnym litaraturnym kanteksce*, „Bialorutenistyka Bialostocka” 2013, № 5, s.63-75 (Сінькова Людміла: *Праблема актуалізацыі беларускай*

- традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце, „Białorutenistyka Białostocka” 2013, № 5, s.63-75).
- Sin'kova Lyudmila: *Litaratura nacyuanal'naya abo geteragenная?*, „Rodnae slova” 2013, № 12, s.16-20 (Сінькова Людміла: *Літаратура нацыянальная або гетэрагенная?*, „Роднае слова” 2013, № 12, с.16- 20).
- Sin'kova Lyudmila: *Specyfichnae asensavanne nacyuanal'naga ў belaruskaj litaratury НКН stagoddzya*, u: *Poglyady na specyfichnasc' "malyh" litaratur: belaruskaya i ўkrainskaya litaratury*. Minsk 2012. s.99-115 (Сінькова Людміла: *Спецэфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя*, у: *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012. с.99-115).
- Ternova Tat'jana: *Stat'ya M. Rojzmana «Belorusskie imazhinisty» v kontekste idej imazhinizma*, „Filologicheskaya regionalistika” 2016, № 4, s.20-25 (Тернова Татьяна: *Статья М. Ройзмана «Белорусские имажинисты» в контексте идей имажинизма*, „Филологическая регионалистика” 2016, № 4, с.20-25).
- 13 procentov belorusov neumejut chitat' na rodnom yazyke, <http://www.gomel.today/rus/news/belarus/17988/>, 31.01.2012 (13 процентов белорусов не умеют читать на родном языке, <http://www.gomel.today/rus/news/belarus/17988/>, 31.01.2012).
- Vasil'eva Raisa: *Hudozhestvennyj bilingvizm v mordovskoj literature i ego nacional'no-stilevaya priroda*: avtoref. dis. kand. filol. nauk. Saransk 1991 (Васильева Райса: *Художественный билингвизм в мордовской литературе и его национально-стилевая природа*: автореф. дис. канд. филол. наук. Саранск 1991).
- Vasyuchenka Pyatro: *Dramaturgiya i chas*. Minsk 1991 (Васючэнка Пятро: *Драматургія і час*. Мінск 1991).
- Vasyuchenka Pyatro: *Suchasnaya belaruskaya dramaturgiya*. Minsk 2000 (Васючэнка Пятро: *Сучасная беларуская драматургія*. Мінск 2000).
- «Za kulisami»: *Aleksandr Marchenko i spektakl' «Mabyc'?»*, http://www.bycard.by/news/644/za_kulisami_marchenko, 08.04.2017 («За кулісамі»: *Александр Марченко и спектакль «Мабыць?»*, http://www.bycard.by/news/644/za_kulisami_marchenko, 08.04.2017).

ZHurcheva Ol'ga: *Iskusstvo preodoleniya straha: motiv smerti v «gogolevskoj trilogii» Nikolaya Kolyady*, v: *Russkaya literatura konca XIX-XXI veka: dialog s tradiciej*, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2014, s.100-128 (Журчева Ольга: *Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды*, в: *Русская литература конца XIX-XXI века: диалог с традицией*, red. N. Maliutiny, A. Lis-Czapigi. Rzeszow 2014, с.100-128).