

Алена Лепішава

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

elena_tochilina@mail.ru

Беларуская эксперыментальная драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзя: пакаленне “нетутэйшых”

У канцы XX — пачатку XXI ст. у беларускай драматургіі яскрава акрэсліўся эксперыментальны вектар, развіццё якога абумоўлена кардынальнай зменай устойлівых арыенціраў (сацыяльных, светапоглядных, этычных), дыскрэдытацыяй ідэі рацыянальнай светабудовы і (як следства) зваротам да “неміметычнага” – нязвыклай мастацкай мовы, якая “абапіраецца на іншыя, яшчэ не асветленыя традыцыйныя формы ўспрымання рэчаіснасці”¹. У адрозненне ад падобных тэндэнцый развіцця, адзначаных даследчыкамі ў рускай літаратуры (Святлана Ганчарова-Грабоўская), фарміраванне эксперыментальнай драматургіі ў кантэксце беларускай сацыякультурнай прасторы мае асаблівасці, звязаныя з сітуацыяй “двухмоўя”, няўстойлівай „інстытуалізацыяй літаратурнага поля”². Прымаючы да ўвагі гэтыя фактары, а таксама розныя эстэтычныя арыенціры і літаратурныя традыцыі, на якія абапіраюцца руска- і беларускамоўныя аўтары, з мэтай больш дэталёвага аналізу мы разглядаем іх творчасць асобна.

Так, у эксперыментальны вектар арганічна ўпісваюцца прадстаўнікі малодшага пакалення рускамоўнай драматургіі, створанай шэрагам аўтараў з Беларусі. Гэта Павел Пажо, Мікалай Рудкоўскі, Андрэй Курэйчык, Канстанцін Сцешык, Дзмітрый Багаслаўскі. Шэраг навукоўцаў (С. Ганчарова-Грабоўская, Сяргей Кавалёў, Вольга Мазура, Таццяна Арлова) адводзяць ім ключавое месца ў сучасным айчынным драматургічным працэсе (увага да экзістэнцыяльных праблем, стасункаў чалавека і сацыума, з’яўленне манадрамы, п’есы-вербацім, актуалізацыя сацыяльнай драмы). Мастацкімі арыенцірамі для рускамоўных драматургаў становяцца руская і заходнееўрапейская літаратуры,

¹ Н. Рымарь, *Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве* [в:] *Миметическое / антимиметическое*, ред. Т.В. Журчева, Самара 2013, с. 15.

² Л. Сінькова, *Спецыфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры XX стагоддзя* [у:] *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*, уклад. Г.-Б. Колер, П. Навуменка, Мінск 2012, с. 99.

а тыпалагічныя сыходжанні прасочваюцца з практыкай расійскіх “навадрамаўцаў” (“сацыялагізм, дакументалізм, біяграфізм, дэгенерацыя, “катастрафічная мадэль”, дыскрэтная структура”¹). Менавіта таму творчасць дадзеных аўтараў выклікае цікавасць у Расіі (пастаноўкі п’ес, удзел у конкурсах і фестывалях: “Любімаўка”, “Еўразія”, “Новая драма”).

Што тычыцца беларускамоўнай эксперыментальнай драматургіі, то яе развіццё прадвызначана “новай літаратурнай сітуацыяй” у Беларусі канцы 1980-х – пачатку 1990-х гг.: ростам нацыянальнай самасвядомасці, узнікненнем літаратурна-мастацкіх аб’яднанняў моладзі (“Тутэйшыя”, “Таварыства Вольных Літаратараў”, “Бум-Бам-Літ”)². Рэаліі функцыянавання культуры ў апошнія гады існавання БССР, а затым – ужо ў Рэспубліцы Беларусь, абумовілі эстэтычная арыенцыры драматургаў на нацыянальную літаратурную традыцыю, а таксама на еўрапейскі авангард.

У межах гэтай групы вылучаюцца два пакаленні. У шэрагах першага – аўтары, якія ўвайшлі ў літаратуру ў канцы 1980-х – пачатку 1990-х гг. як “**тутэйшыя**” (ад назвы літаратурнага аб’яднання): Сяргей Кавалёў, Пятро Васючэнка, Алесь Асташонак, Андрэй Федарэнка, Міраслаў Адамчык (Шайбак) і Максім Клімковіч³. Нягледзячы на супрацьлеглыя водгукі, з цягам часу іх творчасць пачала ўспрымацца як новая старонка ў развіцці айчынай драматургіі, “інтэлектуалізацыя літаратуры”⁴, што спрыяла яе выхаду да чытача / гледача: уключэнню п’ес ў анталогіі⁵, а таксама ў тэатральны рэпертуар⁶, грунтоўнаму іх вывучэнню⁷.

¹ С.Я. Гончарова - Грабовская, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*, Мінск 2015, с. 15.

² Г.М. Кісліцына, *Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы: дыс. д-ра філал. навук*, Мінск 2015, с. 11.

³ С. Кавалёў, *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці [у:] Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры...*, Мінск 2012, с. 174.

⁴ Е.А. Лявонова, *Філасофска-эстэтычны пошук у сучаснай беларускай літаратуры і еўрапейскі тэатр абсурду / “Няўжо я памру?...” А. Асташонка*, „Веснік БДУ” 1994, сер. 4, № 3, с. 18.

⁵ *Сучасная беларуская драматургія. Традыцыі і наватарства*, уклад. П. Васючэнка, Мінск 2003; *Беларуская драматургія*, уклад. В. Валадзько, Мінск 2003; *Labyrinth. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*, wybór B. Siwek, Radzyń Podlaski 2013.

⁶ Напрыклад, п’еса С. Кавалёва *Чатыры гісторыі Саламеі* пастаўлена ў Мінскім абласным тэатры (рэж. Рыд Таліпаў), Брэсцкім тэатры драмы і музыкі (рэж. Андрэй Бакіраў), *Трыстан і Ізольда* – у Магілёўскім драматычным тэатры (рэж. Алех Жугжда), п’еса Ігара Сідарука *Галава* ставілася ў РТБД (рэж. Валеры Мазынскі).

⁷ Драматургія “тутэйшых” разглядаецца ў акадэмічным выданні (С.С. Лаўшук, *Драматургія [у:] Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя ў 4 тамах*, т. 4, кн. 3, Мінск 2014, с. 88–129), кнігах (А.Бельскі, *Сучасная беларуская літаратура: Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.)*, Мінск

Да другога пакалення варта аднесці аўтараў, што пачалі актыўна сцвярджаць сябе ў сярэдзіне 1990-х – пачатку 2000-х гг., абвешчаных “пакаленнем «Бум-Бам-Літа»”¹ (Зміцер Вішнёў, Віктар Жыбуль, Джэці, Вальжына Морт, Васіль Дранько-Майсюк, Ілля Сін і інш.). Іх драматургічная практыка фактычна апынулася на перыферыі літаратурнага працэсу: п’есы амаль не вядомы чытачу / глядачу (друкаваліся ў мала-тыражных выданнях, пастаўлены ў асноўным на аматарскай сцэне), пазбаўлены дэталёвага даследавання. Так, С. Кавалёў у артыкуле, прысвечаным драматургіі згаданых аўтараў, канстатуе: “На жаль, у ад-розненні ад шматлікіх паэтычных, мастацкіх і музычных праектаў, драматургічны праект бумбамлітаўцаў не быў здзейснены”².

Паспрабуем разгледзець разгледзіць іх творчыя пошукі ў галіне драмы як арганічную частку беларускай эксперыментальнай драматургіі канца ХХ – пачатку ХХІ ст.: вызначыць склад названай генерацыі, вылучыць ідэйна-эстэтычныя асаблівасці п’ес яе прадстаўнікоў, прасачыць іх драматургічную / тэатральную практыку ў апошнія дзесяцігоддзі.

Малодшае пакаленне беларускай эксперыментальнай драматургіі ў нашым артыкуле мае ўмоўнае абазначэнне – “**нетутэйшыя**”, што, па-першае, падкрэслівае лінію пераемнасці ў яе развіцці (адштурхоўваючыся ад абазначэння папярэдняй генерацыі – “тутэйшыя”), па-другое, адсылае да назвы драматургічнага зборніка *Нетутэйшыя*, які быў складзены ў сярэдзіне 1990-х гг., але так і не ўбачыў свет.

Матэрыялам даследавання сталі п’есы, падрыхтаваныя для гэтага зборніка, пазней надрукаваныя ў альманаху “Тэксты”: *Клятва Гіна-кратам* Лявона Вольскага, *Цыркулярны душ* Ігара Сідарука³ (№ 1, 2004), *Ёў Адама Шостака* (№ 2, 2012), *Едзем! А. Часа, Нараджэньне* Віталія Пятроўскага (№ 3, 2007), *Здарэнне з Нестарам, або Нехта* Джэці (№ 4, 2013), *Яно ы Яно* І. Сіна, *Фаракаінавыя мумілюсікі* З. Вішнёва, *Аум* В. Морт, *Дыялог са шклянных перлінаў, або Апошняя сустрэча з гуру* Івушкі Панінай (№ 6, 2008), *Штангай па назе, або Накрый казла матам* В. Жыбуля,

1997, П. Васючэнка, *Сучасная беларуская драматургія*, Мінск 2000, С. Лаўшук, *Гарызонты беларускай драматургіі*, Мінск 2010), а таксама ў дысертацыях Фёдара Драбені, Крысціны Смольскай, Алены Таразевіч, Анатоля Трафімчыка.

¹ K. B o r t n o w s k a, *Białoruski postmodernism: Lityka “pokolenia Bum-Bam-Litu”*, Warszawa 2009; С. К а в а л ё ў, *Няздзейснены праект пакалення: Драматургія “Бум-Бам-Літа”*, “Дзеяслоў” 2013, № 3, с. 304–311.

² С. К а в а л ё ў, *Няздзейснены праект...*, с. 306.

³ П’есы І. Сідарука аўтара паэтычных *Чарнабел* (1991), *Саната Арганата* (1994), *Моўкнасьць* (1998) і прэзаічных *Квадратная варона* (2000) зборнікаў, шэрагу пастаўленых п’ес для дзяцей, члена літаратурна-мастацка аб’яднання „Таварыства Вольных Літаратараў”) мы, як і іншыя даследчыкі (Сцяпан Лаўшук, Ірына Шаблюўская, П. Васючэнка), адносім да драматургіі “тутэйшых”. Але менавіта назва яго п’есы *Цыркулярны душ* планавалася ў якасці першапачатковай назвы ненадрукаванага драматургічнага зборніка *Нетутэйшыя*.

Катарсіс Джэці, Карлікі В. Морт (2009, № 12). Паводле прадмовы *Забі-ваньне казла*, падпісанай “Нехта з тутэйшых” (псеўданім П. Васючэнкі), у склад зборніка павінны былі таксама ўваходзіць тэксты Алеся Туровіча *Тое, што мы напісалі (канспект-праект п’есы)*, Алеся Бычкоўскага *Свет, які я не выдумаў*, Ігара Вугліка *Анёл зацяты*, Юрася Барысевіча *Гадо прыйшоў*, некаторыя з якіх з’явіліся ў малатыражным друку¹. Акрамя таго, асобныя п’есы прадстаўнікоў гэтай генерацыі надрукаваны ў часопісах (“Arche”, “Дзеяслоў”), анталогіях (*Labirynt: Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*)², кнігах Вольгі Гапеевай, Ганны Ціханавай, Віктара Ёванова (Лупасіна), Джэці (В. Бурлак)³, існуюць у самвыдаце (*Воссора россов* Джэці).

Мы лічым, што асаблівасці драматургіі “нетутэйшых” прадвызначаюцца *сінкрэтызмам* (а часам і эклектыкай) іх *мастацкага мыслення*, што ўжо было часткова зазначана ў папярэдніх даследаваннях. Так, прадстаўнікі названай генерацыі сцвердзілі сябе перш за ўсё як паэты (В. Жыбуль, Джэці, В. Гапеева, В. Морт, З. Вішнёў, Г. Ціханавы) і празаікі (З. Вішнёў, А. Шостак), таму іх драматургічныя творы часам успрымаюцца як “выпадковая прыгода ў паэтычнай ці празаічнай творчасці”⁴.

Але трэба ўлічваць і тое, што творчасць амаль усіх згаданых аўтараў развівалася ў рэчышчы эстэтычных пошукаў руху “Бум-Бам-Літ”, заснаванага ў 1995 г., які зведаў і крызіс (1999), і некалькі мадыфікацый (“Schmerzwerk”, “Другі фронт мастацтва”); сёння рух аб’ядноўвае прадстаўнікоў розных творчых практык. Як вядома, ідэйна-мастацкія прынцыпы суполкі выкладзены ў сямі маніфестах (дадатак да газеты “Культура”, 6–12 верасня 1995 г.), працах Валянціна Акудовіча, Ю. Барысевіча. І хоць названыя тэарэтычныя абгрунтаванні творчых пошукаў моладзі характарызуюцца некаторымі даследчыкамі як “сімуляцыя стварэння навуковага дыскурсу”⁵, відавочная сувязь паміж нонканфармісцкай пазіцыяй удзельнікаў руху і іх зваротам да прынцыпаў паставангардызму – “актуальнага мастацтва”, якое прадугледжвае “выхад аўтара за межы літаратурнага твора ў сферу акцыйнасці і перфарматыўнасці, выкарыстанне тэатралізаваных, да таго ж эпатажных і шокавых метадаў уздзеяння на глядачоў”⁶.

Мастацкая тэорыя руху “Бум-Бам-Літ” атрымала найбольш дэтальную распрацоўку ў кнігах Ю. Барысевіча *Цела і Тэкст* (1998), *Alter nemo*

¹ Напрыклад, А. Туровіч, *Тое, што мы напісалі (канспект-праект п’есы)* [у:] А. Туровіч, *Корпус (вершы, проза)*, Мінск 1998.

² В. Гапеева, *Калекцыянер* [у:] *Labirynt: Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*, wybór B. Siwek, Radzyń Podlaski 2013, s. 407–414; В. Воронаў, *Плошча, „Arche”* 2007, № 11, с. 452–455.

³ В. Гапеева, *Рэканструкцыя неба*, Мінск 2003; Г. Ціханавы, *Фільтры сноў*, Мінск 2003; В. Ёвановіч, *Асарці*, Мінск 2009; В. Бурлак, *Дзеці і здані*, Мінск 2012.

⁴ С. Кавалёў, *Няздзейснены праект...*, с. 310.

⁵ Г. М. Кісліцына, *Новая літаратурная...*, с. 100.

⁶ І. Скарапанавы, *Друкапісы Зміцера Вішнёва, „Беларускае літаратуразнаўства”* 2012, вып. 10, с. 91.

(2003), у якіх уводзіцца тэрмін “шызарэалізм”¹. Гэты мастацкі метада “адштурхоўваецца ад зацверджаных усімі інстанцыямі сэнсаў, знакаў і формаў, паглыбляецца на злом галавы ў абсурд і бясформасць”². Прадвызначальнымі для яго становяцца прыёмы асацыятыўнага пісьма, дээстэтызацыя, знітаванне розных відаў мастацтва (слова і дзеяння, слова і візуальных вобразаў, слова і гуку), а эстэтычнымі арыенцірамі – “тэатр жорсткасці” Антанэна Арто (эсэ *Капернік тэатра*), еўрапейская драма абсурду (артыкул *Шызатура і літафрэнія*), тэатр Бертальда Брэхта, перфарматыўныя практыкі (артыкул *Тэкст і цела*).

Разважанні Ю. Барысевича зручна разглядаць у рэчышчы агульнай тэндэнцыі сусветнага мастацтва канца XX – пачатку XXI ст., звязанай з пашырэннем перфарматыўна-рэцэптыўнага патэнцыялу драматургічнага тэксту. Зварот да сучаснай драмы з пункту гледжання нараталогіі, тэорыі камунікацыі даў магчымасць вылучыць перфарматыўную аснову дзеяння, заснаванага на “паказе-апавяданні”³, “імкненне да гранічнага “саўдзельнага” “ўбудавання” ў паказ чытача / гледача”⁴ (Эрыка Фішар-Ліхте, Марк Ліпавецкі, Валеры Цюпа, Сяргей Лаўлінскі, Наталля Малюціна). Трэба згадаць і добра вядомую канцэпцыю “постдраматычнага тэатра” Ханса-Ціса Лемана, якая зрабіла значны ўплыў на развіццё тэатральнага працэсу.

Так, увасабленне гэтай канцэпцыі ў Расіі звязана з чарговай актывізацыяй перформансу (што існуе як прыклад мастацкага андэрграўнду з 1920-х гг.) на хвалі сацыяльна-палітычных пратэстаў канца 1980-х – пачатку 1990-х гг. (рух “Э. Т. И.”, суполка “Тотарт”, Герман Вінаградаў, Алег Кулік), а таксама з бурлівым развіццём у пачатку 2000-х гг. такіх жанраў “новай драмы”, як п’еса-вербацім (*Кислород* Івана Вырыпаева, *Норд-Ост: сороковой день* Грыгорыя Заслаўскага), манадрама (п’есы Яўгена Грышкаўца, *Июль* І. Вырыпаева)⁵.

Аднак у Беларусі не склаліся перадумовы для разгортвання перфарматыўнай тэндэнцыі, што абумоўлена гісторыяй айчыннай літаратуры: па-першае, прадстаўнікі мастацкага авангарду былі фізічна знішчаны ў 1920–1930-я гг., а іх набыткі засталіся на ўзбочыне літаратурнага працэсу, па-другое, актуальнымі ў беларускай культуры былі

¹ Тэрмін творча запазычаны з прац Жылья Дэлёза і Фелікса Гватары, увёўшых ў навуковы дыкурс паняцце „шызааналіз”.

² Ю. Барысевич, *Цела і Тэкст*, Мінск 1998, с. 28.

³ Ю. Подковырин, *Пространство художественное* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, Кемерово 2012, с. 223.

⁴ А.М. Павлов, *Рецептивный потенциал монодраматического произведения* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков...*, с. 57.

⁵ У беларускай драматургіі гэтыя жанры пачынаюць развівацца крыху пазней у творчай практыцы рускамоўных аўтараў [манадрамы *Поколение Jeans* (2006) Мікалая Халезіна, *Хозяин кофейни* (2010) П. Пражко, п’есы-вербацім Сяргея Анцалевіча, Віктара Красоўскага, Д. Багаслаўскага *Patris* (2013), Паўла Рассолька *Красная птица* (2013)].

іншыя ідэйна-мастацкія мэты, скіраваныя ў большай ступені на агульнае нацыянальна-культурнае адраджэнне (творчасць „тутэйшых”), чым на канвенцыйныя, эспатажныя сацыяльныя акцыі.

Зварот да перфарматыўных практык быў здзейснены менавіта бумбамлітаўцамі ў сярэдзіне 1990-х гг. Яркімі прыкладамі з’яўляюцца імпрэзы і перформансы суполак “Спецбрыгада афрыканскіх братоў” (1999–2015): З. Вішнёў, В. Жыбуль, Серж Мінскевіч і інш., “Тэатр псіхічнай неўраўнаважаннасці” (кіраўнік І. Сін), пазней – “Яна-тры-ён” (2005–2009): Вольга Рагавая, А. Шостак, Юрась Ленскі, Васіль Паўлінч. У іх выступленнях назіраюцца як прыёмы, ужо апрабаваныя папярэднікамі ў гэтай галіне (брутальны эспатаж, клаўнада, аголеная цялеснасць), так і адрозненні (адсутнасць гранічнай жорсткасці). Такім чынам, нягледзячы на пэўную другараднасць, месцамі аматарскі ўзровень выканання, дзейнасць гэтых суполак варта разглядаць як спробу ўзнавіць перарванае развіццё беларускага мастацкага авангарду¹, далучыцца да значных тэндэнцый сусветнага мастацтва, знайсці новыя (перш за ўсё “шокавыя”) метады ўздзеяння на чытача / гледача.

У цэнтры нашай увагі – драматургічная творчасць прадстаўнікоў пакалення “нетутэйшых”, якая таксама звязана з пошукамі сродкаў моцнага ўздзеяння на свядомасць / падсвядомасць гледача. Гэта прадвызначыла асаблівасці драматургічнай паэтыкі, сярод якіх мы вылучаем новы тып героя – істоту з гранічна дэфармаванай чалавечай прыродай; прыярытэт экзістэнцыяльнай калізій; мадэляванне ўмоўнага, наўмысна дээстэтызаванага хранатопу; узмацненне лірычнага пачатку.

Так, маладыя аўтары вывелі на сцэну новы тып героя – істоту з гранічна дэфармаванай чалавечай прыродай. У іх п’есах дзейнічаюць карлікі (персанажы аднайменнай п’есы В. Морт), гібрыды (чалавека-, чарапах-, муха-, рыбападобныя стракозы ў п’есе З. Вішнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі*, персанажы, якія дэманструюць дэвіянтныя паводзіны, у тым ліку агрэсію (Фізрук у п’есе В. Жыбуля *Штангай па назе, альбо Накрый казла матам*), псіхасаматычныя хваробы (Антыпінта ў п’есе Джэці *Катарсіс*), схільнасць да сэксуальнага гвалту (Ён у п’есе В. Гапеевай *Калекцыянер*, Ён у п’есе А. Часа *Едзем!*, Заафіл, Н, Кухар у п’есе І. Сіна *Яно ы Яно*).

Ракурс падачы гэтых персанажаў адлюстроўвае агульную тэндэнцыю бачання чалавека як істоты экзістэнцыяльнай (дамінуе родавы пачатак, рэдукуюцца сацыяльная прыналежнасць, уласныя імёны), што знайшло шырокае адлюстраванне ў папярэдняй еўрапейскай (драма абсурду Самюэля Бэкета, Альбера Камю, Эжэна Іанэска і інш.), рускай

¹ Дарэчы, гэта ўсведамляюць і прадстаўнікі руху. Так, В. Жыбуль, добра вядомы не толькі як паэт, аўтар некалькіх паэтычных зборнікаў [*Рогі гор* (1997), *Прыклы крык* (2001), *Дыяфрагма* (2003)], перформар, але і як навуковец, аўтар дысертацыі і шэрагу артыкулаў аб прадстаўніках беларускага літаратурнага авангарду. Плённым бачыцца і новы праект літаратара – экскурсіі па Мінску, звязаныя з жыццём і творчасцю беларускіх авангардыстаў.

(тэатр “абэрыутаў”, “новая хваля” 1970–1980-х гг., Венэдыкт Ярафееў, Ніна Садур), айчыннай (Ігар Сідарук, Мікола Арахоўскі) драматургіі. Але відавочна і тое, што прадстаўнікі новай генерацыі спрабуюць рэалізаваць увесь патэнцыял гэтай тэндэнцыі – свядома гранічна дээстэтызуюць персанажаў, што, на нашу думку, сведчыць аб пошуках новых сродкаў адлюстравання “паталагічнай” падсвядомасці, асаблівага тыпу светаўспрымання, якое ўжо не знаходзіць апірышча ні ў сацыяльных праектах, ні ў ідэі нацыянальнага адраджэння, ні ў айчыннай культуры.

Адсюль – філасофска-эстэтычны арыенцір на “атэістычны экзістэнцыялізм” (Марцін Хайдыгер, А. Камю, Жан-Поль Сартр), па-мастацку ўвасоблены ў заходнееўрапейскай драме абсурду. Дадзеная скіраванасць, з аднаго боку, усведамляецца самімі аўтарамі [эпіграф да п’есы В. Гапеевай *Калекцыянер* – “Пекла – гэта іншыя людзі” (Ж.-П. Сартр)], назва п’есы Ю. Барысевіча *Гадо прыйшоў*, з другога, – у шэрагу твораў успрымаецца як эпігонства, не падмацаванае ўласнай мастацкай канцэпцыяй свету [*Дыялог са шкляных перлінаў, або Апошняя сустрэча з гуру* І. Панінай, *Памылка Васіля Конева* В. Ёванова (Лупасіна)].

Канфлікт у п’есах “нетутэйшых” пазбаўлены развіцця, што таксама ўласціва сучаснай драматургіі, дзе замест невырашальнасці ўзнікае “нерашучасць” (Вольга Журчава) супрацьстаяння персанажа навакольнаму асяроддзю / неперсаніфікаванай сіле (Кону, абсурду) з прычыны ягонай слабасці, згубленай псіхалагічнай цэласнасці. Гэта прыводзіць, па-першае, да немагчымасці псіхалагічнай калізіі, па-другое, да прыкрытэту калізіі **экзістэнцыяльнай**, што існуе ў межах “замаруджанай” сітуацыі з прадвызначаным трагічным вынікам.

Напрыклад, у п’есе В. Морт Аум на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння скіны б’юць безабаронную Істоту з доўгімі валасамі (мастака), становішча якой (нерухомасць на падлозе) паўтараюць у фінальнай мізансцэне іншыя персанажы.

У п’есах нівелюецца сацыяльна-гістарычная канкрэтнасць мастацкага часу-прасторы, мадэллю якога становіцца ўмоўны, гранічна дээстэтызаваны свет, выбудаваны з дапамогай нетрадыцыйнай мовы мімесіса. Дакладней, драматургічныя спробы “нетутэйшых” часам эклектычна сумяшчаюць розныя магчымасці “гратэскага тыпу міметычнай рэпрэзентацыі”, шырока распаўсюджанага як у папярэдняй (“абэрыуты”, еўрапейская драма абсурду, Яўген Шварц, Грыгорый Горын), так і ў сучаснай драме (прынамсі ў прыватнасці, у расійскай “новай драме”: *Три действия по четырем картинам* Вячаслава Дурнянкова, *Кухня* Максіма Курачкіна)¹].

Мы вылучылі некалькі ракурсаў яго сцэнічнага ўвасаблення ў п’есах беларускіх аўтараў. Па-першае, дэфармацыя свету аднаўляецца як набытая якасць, што патэнцыйна прадугледжвае існаванне “інша-

¹ С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, *Гротескно-фантастические аспекты новейшей драматургии* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги*, под ред. Т.В. Журчевой, Самара 2016, с. 90.

быцця” па-за межамі сцэнічнага часу-прасторы (*Фаракаінавыя мумілюсікі* З. Вішнёва, *Штангай па назе, або Накрый казла матам* В. Жыбуля, *Сны аднаго дыялогу* Г. Ціханавай, *Катарсіс* Джэці). Гэта дадае ў эмацыйную палітру п’ес рамантычны акорд – лейтматыў недасягальнасці мары і свабоды.

Яркім прыкладам з’яўляецца п’еса З. Вішнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі* (1994), якая вылучаецца на агульным фоне паслядоўным разгортваннем мастацкай канцэпцыі на ўсіх структурных узроўнях. Так, мадэллю свету становіцца краіна Страказін, населеная персанажамі-гібрыдамі, якія карыстаюцца адмысловай мовай (аўтарскія неалагізмы), дэманструюць алагічныя паводзіны (наркатычны дурман, агрэсія). Такі ўмоўна-фантастычны хранатоп, як і жанравая стратэгія (элементы п’есы-прытчы), дазваляюць вызначыць эстэтычны арыенцір на драматургію Карала Чапека [*3 жыцця насякомых* (1922)].

Эталагічная задача п’есы – паказаць немагчымасць для слабой істоты дасягнуць мары і свабоды, што прадугледжвае бінарную апазіцыю гранічна дэфармаваны свет (краіна Страказін) / “іншабыццё” свабоды і мары (тундра).

Адсутнасць “іншабыцця” ўспрымаецца як пачварнасць: “Р о м а. Калі адвальваюцца капітцы, у страстотка губляецца сэнс жыцця – нібы напхалі ў страўнік ядзерных камянёў. Пры гэтым галава ператвараецца ў марскі пражэктар <...>. Тундра – гэта горкі мармелад, з якога хочацца ванітаваць. Але ў той самы час тундра – гэта смачная цукерка, якую ўвесь час хочацца смакаваць”¹.

Але, паводле аўтарскай канцэпцыі, звязаныя з “іншабыццём” мара і свабода недасягальныя: страхоз Румік, які прагнуў разняволення, гіне ў тундры. Пэўная дваістасць і бездапаможнасць прасочваецца і на ўзроўні імя персанажа (“Рома Каменны, ён жа Румік Кволы”²).

Гэтую ж ідэю ўвасабляе вынесены ў назву сімвал-лейтматыў фаракаін – аўтарскі неалагізм для абазначэння рэчыва, якое адурманьвае страхоз. Фанетычна лексема блізкая як да медыцынскага тэрміна фарамакаін (атрута, наркотык), так і да фармакон (грэч. *pharmakos*) (чалавек-ахвяра падчас свята Апалона).

Падпарадкаванне персанажаў, часу-прасторы, мовы агульнай мастацкай канцэпцыі дазваляе разглядаць сувязь твора З. Вішнёва з літаратурнай традыцыяй як “крату літаратурнай тыпалогіі, а не як свядомае запазычанне”³. Між тым, знарочыстая зашыфраванасць мастацкага свету пазбавіла твор камунікатыўнасці, абумовіла адсутнасць пастановак.

Варта падкрэсліць таксама, што скажэнне свету можа выступаць і як дэканструкцыя тэкставай прасторы, у тым ліку і нацыянальна-культурнага кампаненту, што скіроўвае творчыя пошукі аўтараў у рэ-

¹ З. В і ш н ё ў, *Фаракаінавыя мумілюсікі*, “Тэксты” 2008, № 6, с. 237.

² *Ibidem*, с. 231.

³ *Забіваньне казла*, “Тэксты” 2007, № 3, с. 184.

чышча постмадэрнізму (Пясняр В. Дранько-Майсюка, Ёў А. Шостака, *Анёл зацяты* І. Вугліка). Найбольш паслядоўна і эстэтычна паспяхова гэта было рэалізавана ў п'есе В. Дранько-Майсюка *Пясняр* (2013–2014), у сувязі з якой трэба зрабіць істотнае ўдакладненне. Гэты твор не планавалася ўключаць у склад зборніка *Нетутэйшыя* (ён напісаны пазней), але п'еса была змешчана ў адным з нумароў альманаху „Тэксты” (2014, № 5). Улічваючы агульны літаратурны кантэкст, прыналежнасць да генерацыі моладзі, а таксама шэраг тыпалагічных сыходжанняў (персанажы ўвасабляюць дэфармацыю асобы, дзеянне адбываецца ў бальнічным пакоі, скажэнне мовы), мы далучаем п'есу В. Дранько-Майсюка да драматургіі “нетутэйшых”. Між тым, варта адзначыць істотныя адрозненні, якія, на нашу думку, забяспечылі сцэнічны поспех твора.

У значнай ступені ён прадвызначаны шматузроўневасцю хранатопу, у структуры якога яскрава вылучаецца “рэальны” план, знітаваны з актуальнымі праблемамі: жыццёвым шляхам Уладзіміра Мулявіна (кіраўнік ВІА “Песняры” патрапіў у аўтакатастрофу ў 2002 г.), адлюстраваннем сапраўднай сацыякультурнай сітуацыі “двухмоўя”. Другі план, сімвалічны, пазбаўляе час-прастору гістарычнай канкрэтнасці, што надае твору філасофскую глыбіню: бальнічны пакой успрымаецца як метафара “хворага” грамадства, Пясняр – як абагульнены вобраз творчай асобы, Яна – як увасабленне нацыянальнай культуры і інш. Трэці ўзровень, тэкставы, дазваляе перадаць пазіцыю аўтара не праз “знешняе” дзеянне (маналогі, учынкi герояў), а праз “падтэкст”: неабходнасць творчага самавызначэння на роднай мове адлюстроўваюць у п'есе лепшыя ўзоры беларускай паэзіі розных эпох (вершы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Цёткі, Пімена Панчанкі, Насты Кудасавай і інш.), адыход ад нацыянальнай традыцыі звязваецца з моўнай дэфармацыяй: выкарыстаннем “трасянікі” (Чорны), вобразах класікаў беларускай літаратуры, рэдукаваных да сімулякраў (травесціраваныя паводзіны, мова): “Ц ё т к а. Няма Нянечкі! Няма нікога! Чаго ж ты?.. Чаго ляжыш? Свабодны дзядзечка! Бяжы! А да цемры прывыкай! Сонца ў наша ваконца ўжо не загляне!”¹.

Гэта рэпліка выбудавана на дэканструкцыі беларускай класічнай літаратуры: Песняра называюць “дзядзечкай” па аналогіі з Цёткай – псеўданімам Алаізы Пашкевіч; “Сонца ў наша ваконца ўжо не загляне!” – іранічны парафраз “Загляне сонца і ў наша ваконца” – назвы першага легальнага беларускага выдавецтва ў Санкт-Пецярбурзе (1906–1914).

Шматузроўневасць хранатопу спрыяла паспяховай сцэнічнай рэалізацыі твора, які стаў прыкметнай культурнай з’явай [пастаноўка ў НАДТ імя М. Горкага (2014, рэж. Валянціна Еранькова), Нацыянальная тэатральная прэмія (2016)], у адрозненне ад іншых п'ес, у якіх дэфармацыя тэкставай прасторы скіраваная на іншыя рэцэптыўныя стратэгіі (гукавое, візуальнае ўздзеянне на чытача / глядача).

¹ В. Дранько-Майсюк, Пясняр, „Тэксты” 2014, № 5, с. 226.

Па-трэцяе, скажэнне асэнсоўваецца як іманентная, універсальная ўласцівасць свету, што часам прыводзіць да мадэлявання “абсалютнай, нічым не абгароджанай і не запаленай пустэчы, абсалютнага вакууму”¹ (*Яно ы Яно* І. Сіна, *Аум*, *Карлікі* В. Морт, *Дыялог са шкляных перлінаў*, або *Апошняя сустрэча з гуру* І. Панінай). Яскравым прыкладам з’яўляецца п’еса І. Сіна *Яно ы Яно* (1994), эстэтычная стратэгія якой грунтуецца на ідэі анархізму, што паніжае мастацкую вартасць твора. Скажэнне свету знаходзіць адлюстраванне на розных узроўнях структуры: не толькі хранатопа (дзеянне адбываецца ў нейкай прасторы, пакрытай снегам), але і персанажаў, схільных да агіднай трансфармацыі, ненарматыўных паводзінаў (Заафіл, Прыбіральшчыца, цела якой “пакрываецца трупячынай млявасцю і неўзабаве выбухае дый разлятаецца на безьліч кавалкаў”, “аголеная” Н.², групавы палавы акт у фінале), мовы (ненарматыўная лексіка, распад на фанемы), “надтэксту” (назва як іранічны парафраз паэмы Я. Купалы *Яна і я* і інш.).

Такім чынам, у п’есе І. Сіна дэфармацыя чалавека і свету даведзена да лагічнага завяршэння – пачварнасці, што дазваляе адзначыць эстэтычную слабасць дадзенай стратэгіі ў драме, у адрозненне ад іншых родаў літаратуры. Так, на думку М. Ліпавецкага, у прозе гэты прыём дае магчымасць паказаць крызіс ідэнтычнасці, раздробненую свядомасць сучаснага чалавека: “Пачварнасць пратаганіста / наратора – вынік своеасаблівай «гібрыдызацыі» «я» і «іншага»: тут знешні канфлікт пераведзены ва ўнутранае вымярэнне, што, як правіла, фарміруе выбуховую ідэнтычнасць”³. Аднак у драматургіі ўзнікае “супраціўленне” матэрыялу: яе родавая спецыфіка прадугледжвае наяўнасць у цэнтры мастацкага ўніверсуму персанажа з выразнымі, даступнымі для ўспрымання гранямі свядомасці, выяўленымі праз учынак, слова.

Невыпадкова прадстаўнікі генерацыі “нетутэйшых” спынілі свае драматургічныя эксперыменты, скіравалі пошукі новых сродкаў уваблення гранічна дэфармаванай асобы ў галіну паэзіі, прозы. Цікавым у гэтым плане бачыцца апавяданне З. Вішнёва *Хмары на гародах* (1996–1997), у якім “паталагічная” свядомасць персанажа перадаецца ў тым ліку і з дапамогай асобных прыёмаў драмы: дзеянне разгортваецца як дыялог наратора і “праекціроўшчыка”, паводле вызначэння Натана Тамарчанкі, што пазбаўляе тэкст наратыўных вытлумачэнняў, надае яму шматзначнасць, а апошняя фраза “Падае заслона” садзейнічае “ачужэнню” (“остранению”) выяўленага мастацкага свету⁴.

¹ *Забіваньне казла...*, с. 188.

² І. Сіна, *Яно ы Яно*, „Тэксты” 2008, № 6, с. 28.

³ М. Ліпавецкі, *Паралогіі: трансфармацыі (пост)модэрністскага дыскурса в русскай культуры 1920–2000-х гадоў*, Москва 2008, с. 614.

⁴ Суполкай „Яны-тры-ён” быў пастаўлены спектакль паводле апавядання З. Вішнёва *Хмары на гародах* на сцэне Нацыянальнага цэнтра мастацкай творчасці дзяцей і моладзі (Мінск, 2007).

Што тычыцца ўзмацнення лірычнага пачатку ў п'есах "нетутэйшых", то яно, здаецца, абумоўлена не столькі далучэннем да агульнай тэндэнцыі драматургічнага працэсу, звязанай з "актывізацыяй аўтарскай прысутнасці" ("развіццём умоўнасці, свабодных сцэнічных формаў"¹), колькі з выкарыстаннем у драматургіі прыёмаў, засвоеных у паэтычнай практыцы. Яны дазваляюць стварыць трывожную, напружаную атмасферу з дапамогай гукавой какафоніі (музычныя матывы ў п'есе Джэці *Катарсіс*), каляровай трансфармацыі (Аум В. Морт, *Сны аднаго дыялогу* Г. Ціханавай), распаду мовы на фанемы. Напрыклад, на паўторах фанем выбудаваны дыялогі персанажаў-сімулякраў у п'есе А. Шостака *Ёў*, у самвыдатаўскай кніжцы Джэці *Ода – не бетон*, якая выйшла ў бібліятэцы часопіса "Вясковыя могілкі", змешчана п'еса *Воссора россов* пад псеўданімам Vasilisa V., мова якой заснавана на паліндромных вершах.

Як адзначылі папярэднія даследчыкі, лірычны пачатак узмацняе мастацкую вартасць п'ес, у той жа час пазбаўляючы іх сцэнічнасці. Але, на нашу думку, лірычны акорд не стасуецца з антрапалагічнай канцэпцыяй, пакладзенай у аснову падобных твораў, ён паглынаецца моцнай трагіфарсавай плынню, якой бракуе эмацыйна-пачуццёвай паліфанічнасці.

Мастацкія асаблівасці драматургіі "нетутэйшых" прадвызначылі іх няўдалы сцэнічны лёс. За выключэннем згаданага твора В. Дранько-Майсюка *Пясняр*, толькі некаторыя п'есы ставіліся на аматарскай сцэне. Напрыклад, прэм'ера п'есы В. Гапеевай *Калекцыянер* адбылася на фестывалі "Тры дні" (Мінск, 2003). П'еса У. Бойкі *Кола* ставілася ў народным тэатры БДУ "На балконе" (Мінск, 2011), паказвалася на міжнародным студэнцкім фестывалі "Куфар" (Мінск, 2012).

Драматургічныя праекты ўдзельнікаў суполкі "Бум-Бам-Літ" звязаны з дзейнасцю тэатра "Ц. У. Д." (Цэнтра Удасканалвання Драматургіі) (2008–2009), мастацкім кіраўніком якога з'яўляўся В. Дранько-Майсюк, а сярод акцёраў вылучаліся Джэці, В. Жыбуль. Але ў рэпертуар тэатра не ўвайшлі арыгінальныя п'есы гэтых аўтараў². Неабходна згадаць і тэатр "І" (назва ўвасабляе ідэю паяднання) пад кіраўніцтвам Ірыны Пушкаровой, у пастаноўках якога Джэці і В. Жыбуль прымаюць актыўны ўдзел як акцёры і сцэнарысты. Асаблівасць калектыву ў тым, што ў ім, поруч з прафесійнымі выканаўцамі, выступаюць падлеткі з расстройствамі аўтыстычнага спектра, што сведчыць аб развіцці арт-тэрапеўтычнай (у аснове сваёй перфарматыўнай) тэндэнцыі ў сучасным тэатры³.

¹ О.В. Журавлева, *Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук*, Самара 2009, с. 5.

² Спектакль *Падарожжа ў пекла* пастаўлены паводле твора Янкі Маўра, калядная казка-містэрыя *Ёлка Дзеда Мароза* паводле аднайменнай п'есы Сяргея Новіка-Пяюна (1927).

³ Выкарыстанне магчымасцяў перфарматыўнага „слова-дзеяння“ ў псіхатэрапіі набывае распаўсюджванне ў Польшчы (музыкатэрапія Марты Бэрдэль, Жэшаў), Беларусі (кінашкола „Детский кинопродакшн BIGFILM“, Мінск).

Такім чынам, вывучэнне п'ес прадстаўнікоў пакалення "нетутэйшых" у кантэксце мастацкіх здабыткаў сучаснай драматургіі дае магчымасць звярнуцца да іх пошукаў як да пэўных значных інтэнцый у беларускай культуры. З аднаго боку, эксперыменты "нетутэйшых" стасуюць беларускую драматургію з сусветным літаратурным працэсам, з другога, прадвызначаюцца гістарычнымі асаблівасцямі беларускай культурнай прасторы (перарванай у XX стагоддзі традыцыйнай авангарду, запатрабаванасцю ідэі нацыянальна-культурнага адраджэння ў камунікатыўных практыках).

Alena Lepishava

Belarusian experimental drama at the end of XX – the beginning of XXI century: the "non-natives" generation

A b s t r a c t

The focus of the article is the young generation of the Belarusian experimental drama of the period between the mid-1990s and the early 2000s. Many of these authors represented the movement "Bum-Bam-Lit", actively established themselves in poetry (V. Zhybul, Jeti, O. Gapeeva, V. Mort, Z. Vishniou, H. Cihanava), prose (Z. Vishniou, A. Shostak), but their dramaturgical practice has remained in the periphery of the modern literary process: only some of their plays were put on an amateur stage, and the book "Non-natives", was never published. It is its title that we are using in our article as the nickname of this young generation of Belarusian playwrights.