

СУЧАСНА БІЛОРУСЬКА ДРАМА У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мірошниченко Надія Леонідівна,

*кандидат філологічних наук,
завідуюча відділом драматургічних проєктів,
Національний центр театрального мистецтва
ім. Леся Курбаса, Київ, Україна*

Сучасна білоруська драматургія мала особливий шлях розвитку, відмінний і від сусідніх України й Польщі, й від Росії, під впливом якої значною мірою розвивалася. Справді, соціально-політичний тиск суспільства, де час відносної свободи виявився надто швидкоплинним, вплив тоталітарної влади унеможлилював органічний різновекторний розвиток драматургії. Адже русифікація, на відміну від України, була не лише зовнішньою, а й значною мірою внутрішньою, а будь-яка спроба вільнодумства жорстко каралася. Тому проблема ідентичності, самотності білоруської драми була, можливо, ще більш загостреною, ніж в Україні. «Проблематика більшості п'єс торкається питань пошуків себе в умовах зовнішнього культурного тиску» – зазначає театральний критик Олексій Стрельников і підкреслює це навіть виділеною назвою статті «В ПОШУКАХ СЕБЕ. Про процеси в сучасній драматургії Білорусі» (Стрельников, 2010, с.57).

Особливо проблемною була поступова втрата «живої мови», з молодіжним сленгом і неологізмами. Штучна архаїзація мови, витіснення її владою на маргінеси, не могла не позначитися на драмі, яка особливо чутлива до розмовної лексики, до нових змін. Безумовно, ця соціополітична ситуація впливала й на сюжетні, й тематичні обмеження, й на стилістичну ідентичність, яка маскувалася під «російську», зокрема частково неореалістичну, або неонатуралістичну, але попри все зберігала свою самотність. Тому нерідко виходом із цієї реальності ставала або еміграція в інші країни, або «мімікрія» під російський формат, або так звана «внутрішня еміграція» на територію міфу, притчі, історичної хроніки, казки, містики й фентезі.

У білоруській драмі не відбувається такого різкого розриву між соцреалізмом і новими течіями на зламі епох, як це сталося в Україні. Імовірно,

причиною цього стало те, що перехід від республіки СРСР до незалежної держави був формальним, ілюзорним, а справжньої суверенності білоруський народ так і не здобув, як і утвердження демократичних цінностей. Після нетривалої «відлиги», президент О.Лукашенко і його оточення здійснили неорадянський і неототалітарний реванш. Тому й не відбулося такого чіткого розриву поколінь, як це сталося в Україні після розпаду СРСР. Наприклад, на початку 1990-х найбільш знаковий драматург і кіносценарист 1970-80-х років Олександр Дударев продовжує бути «флагманом» у Білорусі й у 1992 році очолює союз театральних діячів. Проте тематика й стилістика його п'єс міняється. Якщо раніше переважала актуальна тематика, то в 1990-х він переходить більшою мірою в історичну хроніку, як більш «безпечно» зону.

Варто зазначити суттєву різницю векторів історичної драми в Білорусі й Україні. Зокрема, вітчизняна драма відновлювала раніше замовчувані сторінки – голодомору, репресій, Чорнобильської катастрофи, повертала допіру табуйовані імена й цінності, але майже повністю витіснила на маргінесі ті сакралізовані в радянський період історичні події, як Революція 1917 та Друга світова війна. Натомість у білоруській культурі знаковою лишалася саме остання війна, найбільш фатальна катастрофа, яка водночас утримувала радянську героїку. Олександр Дударев продовжує військово-патріотичну тематику (як-от: п'єси «Рядові», «Ти пам'ятаєш, Альоша», кіноповість «Брестська фортеця») у рамках існуючої ідеології. Проте автор поступово здає позиції у театральному просторі, лишаючись у старій стилістичній парадигмі «добре зробленої п'єси» і не пропонуючи суттєвих новацій. На українській сцені також виникають постановки його п'єс, зокрема «У сутінках» у Дніпрі. Серед інших авторів цього покоління, яких складно об'єднати якоюсь єдиною тенденцією, оскільки кожен має свій напрям і особливості стилістики, – Анатолій Делендик. Автор понад 30 п'єс, який почав писати у стилістиці пізнього соцреалізму, у 1990-х переорієнтовується на «добре зроблену п'єсу», як-от: «Хочу бути мільйонером», «Дурепа» та інші. Натомість Олена Попова більше тяжіє до психологічного реалізму, її п'єси також проявляють риси неоекзистенційної драми. Авторку розглядають у контексті «нової хвилі» російської драматургії, що актуалізує такі теми перехідного періоду, як зміна ціннісної парадигми й втрата орієнтирів, пошук внутрішніх смислів буття. Це такі п'єси, як «Сніданок на траві», «Щастя», «Психолог» тощо. У контексті визначення «драматургічної» ідентичності показово, що її творчість відображає «як соціальну кризу, так і деструктивний внутрішній стан

сучасної людини (втрату ідентичності, втрату особистісної цілісності, руйнацію морально-етичної ієрархії)» (Лепишева, 2017, с.1).

Натомість паралельно до деструкції соцреалістичного методу й радянської свідомості в час незалежності починають формуватися нові пріоритети й система цінностей, а також нова «ідентичність». Серед драматургів середнього покоління, які прийшли саме в час формування й утвердження незалежності Білорусі, варто зупинитися на творчості Сяргея Кавальова, чия збірка «Інтимний щоденник» українською мовою вийшла друком в Україні, а п'єси ставилися на наших сценах. Зокрема, О.Миколайчук образно характеризує суть його творчості: «Серед них хочеться виділити драматурга Сяргея Кавальова, який попри фактичну еміграцію до Люблінського університету, як могутній коваль і неперевершений майстер своєї справи продовжував «кувати» рідне слово для шанувальників вітчизняного театру» (Миколайчук, 2016, с.121). Справді, Сяргей Кавальов – один із небагатьох драматургів, хто послідовно пише саме білоруською мовою і акцентує особливий шлях білоруської драми. Тому саме на його творчості зупинимось детальніше.

Наприкінці 1980-х на хвилі білоруського національного відродження С.Кавальов стає одним із активних учасників літературного процесу й, зокрема, мистецького об'єднання «Тутешні», а 1987-го пише першу п'єсу «Дерев'яний лицар», в якій втілюється постмодерна інверсія образу Дон Кіхота, і яка стає знаковою для всієї подальшої творчості. Його п'єси міняють одну з головних парадигм білоруської драматургії, вирізняються й тематично, й стилістично. Хоча і в 1970-80-х роках існувала квотна підтримка білоруської драми (кожен державний театр мав поставити за сезон бодай одну «республіканську» п'єсу), проте тематично вони були обмежені певними темами (реформи на селі, героїзм на війні, засудження пияцтва й міщанства тощо) і певною стилістикою – «залізними лещатами» структури соцреалізму. Власне, це штучно спотворювало білоруську драму й було засобом провінціалізації. Натомість Сяргей Кавальов вирішує започаткувати особливий «герменевтичний» проект, який би не лише розвивав сучасні стилістичні засоби, а й заповнював ті білі плями, які виникли впродовж історії білоруської драми через брак державності, проте були, наприклад, у поезії чи прозі. Це, зокрема, адекватні лицарському роману XVI ст. втілення національної міфології доби романтизму кінця XVIII – початку XIX ст., доповнення модернізму, штучно обірвано-

го в 1930-х роках у СРСР та інші. У такий спосіб відбувається особливе доповнення неповної літератури, й сам автор підкреслює, що «герменевтична п'єса, як і наукове дослідження, наближає нас до розуміння літературного твору, до прочитання актуальних сенсів, закладених у цьому творі» (Кавальов, 2004, с.10). Власне, в цьому задумі поєднано автора як драматурга та літературознавця (згодом після згортання демократії в Білорусі Сяргей Кавальов емігрує до Польщі, де й нині викладає в Люблінському університеті).

Сам автор пропонує розділити тексти герменевтичного проекту на дві групи: ті, які мають ознаки «інфернальності», де ключовими в творчому пошуку автора стають містичні мотиви (наприклад, «Божевільний Альберт», «Стомлений диявол»), а також ті, які він називає «феміністичними», де головними героями зазвичай виступають жінки, а основою сюжету стає історія кохання, як-от «Трістан та Ізольда», «Іранцішка, або Наука кохання», «Баланда про Бландю» та інші. Обидві групи використовують міфологічні мотиви, як національні, так і світові, наприклад, біблійні, а також історію, яка служить тлом, але натомість доповнюється сучасними парадоксальними інтерпретаціями й варіативними ігровими структурами.

Але герменевтичний проект не означає архаїзацію стилістики автора. Зокрема, український дослідник його творчості й перекладач деяких його текстів Ігор Набитович зазначає, що цей проект є «оригінальною континуацією та розширенням – з майбутнього у минуле – цього літературного простору сучасними художніми засобами та стилістикою» (Набитович, 2013, с.9).

Так, у його творах наявні й риси одного з давніх стилів, і сучасних – постмодерну, зокрема у п'єсі «Трістан та Ізольда», де використовується, наприклад, необароковий прийом кончетизму (поєднання серйозного жанру й високого стилю з комічним та низьким) і водночас принцип цитування – інверсія архетипного сюжету і його героїв, монтажна композиція та іронія. Але ці два світи не переплітаються, як у трагікомедії, а існують нібито паралельно, оскільки існує складний часопростір – сучасний і умовно-історичний, відповідно в двох площинах дві пари акторів, які грають ролі. Трагіки належать до минулого, а коміки – до теперішнього. Принцип «театру в театрі», характерний для метадрами, збагачує стилістичну палітру автора, яка крім театральної гри, доповнюється ще й шаховою, подвоюється. Отже, розмивання жанрових меж і складна поліваріативна композиція синтезує необароко з постмодерном на архетипній основі.

В інфернальному циклі С.Кавальов звертається до безпосередньої дияволіади, використовуючи фаустівський мотив продажу душі, або угоди з ним, характерний для середньовіччя й романтизму. Але й у цьому випадку автор поєднує давні стильові прийоми з новітніми. Так, у п'єсі «Божевільний Альберт» драматург акцентує внутрішню дію, а не зовнішню, занурюється у психологію персонажів, досліджує пограничні стани божевілья, характерні для неонатуралізму. Шляхтич Альберт укладає угоду з дияволом через посередника – Чорнокнижника, що призводить до фатальних наслідків – смерті дружини Амелії, руйнації доль інших персонажів і, зрештою, до божевілья. Тож С.Кавальов використовує й модерністські принципи нової драми, й постмодерні – принцип цитування, іронію тощо – ця гойдалка характерна для метамодерністської драми.

В іншій п'єсі циклу «Стомлений диявол» у трагіфарсовій формі трактується міф про спокусу Адама і Єви. Але тут сюжетні мотиви доби середньовіччя й бароко поєднуються зі звичайною реальністю, вже більш новітньою. До селянина Яська, який пробує покінчити життя самогубством, приходять Диявол у людській подобі й нібито пропонує порятунок – спробу звільнитися від гріха. Він багатолікий і приходять у різних ролях до подружжя, щоразу маніпулюючи на слабкостях і провокуючи до прийняття рішень. Герой не рятується, а навпаки впадає у ще більші гріхи, зрештою роблячи спробу вбити самого Диявола. Але виявляється, що цим він здійснює саме те, що потрібно нечистому – його потойбіччя покращується, а Яськові не лишається іншого виходу, крім життя. Тут автор застосовує інший принцип метамодерністської драми, коли розмиваються межі між життям і смертю, а вона стає оберненою, умовною, межі між реальністю та містичним потойбіччям. Також в обох п'єсах є принцип «гойдалки» – повернення конфлікту добра і зла та водночас іронії. А от принцип цитування (з творів Янки Купали, Ф.Аляхновіча та інших) співвідносить текст із драматичним постмодерном.

Парадоксальні інверсії біблійних міфів постають не лише в «дорослих» п'єсах, а й у дитячих, зокрема у поставленій в Україні п'єсі «Дорога до Віфлеєму» про Віслючка, який порятував маленького Ісуса Христа. Ідея п'єси перевертає фундаментальну християнську позицію: не лише людина потребує божої допомоги, але й Бог може потребувати вашої помочі, й найдзвичайно важливим є розуміння і цієї зворотної сторони буття. У такий спосіб, філософська проблема в адаптованій ігровій формі пропонується дітям.

Двоїсту структуру має також п'єса «Інтимний щоденник», яка дала назву збірці автора в українському перекладі, поєднуються два часи – минулий початку ХХ століття та сучасний. В основу першого покладено неопублікований щоденник культової постаті білоруської літератури періоду модернізму Максима Багдановича – натуралістично-еротичний опис його курортного роману з заміжною жінкою. Отже, в цьому тексті поєднуються риси неонатуралізму й сучасної документальної драми. Але водночас тут є риси постмодерну – сучасний сюжет створює кітчеву історію «на продаж», складні інтимні стосунки маргіналізуються до сенсації для жовтої преси, отже, межі між елітарною культурою і масовою розмиваються. Зауважимо, що такий тип тексту – біографічно-документальної п'єси, яка десакралізує постать знакового митця, характерна й для сучасної української драми. Ця тенденція характеризує потребу культури в «оживленні пам'ятника» – з одного боку, а з іншого – повертає той шар, який був штучно витіснений упродовж радянського періоду. Також ця тенденція характерна для особливого типу документальної і напівдокументальної драми.

Варто зазначити, що драматург не оминув і соціополітичної тематики, конфлікт особистості й тоталітарного суспільства, зокрема у п'єсі «Повернення Голодаря». С.Кавальов знову використовує форму притчі, й у контексті фактично тоталітарного соціуму сучасної Білорусі така форма езопової мови найбільш прийнятна. У цьому творі є літературні цитати з «Голодаря» Ф.Кафки та «Відхід Голодаря» Т.Ружеви́ча, проте це не інверсія сюжету, а нібито продовження, цілком оригінальне й самостійне. Постмодерний принцип доповнюється й неоекзистенційним, оскільки саме проблематика свободи стає визначальною. «Одночасно драма має й філософський вимір: пошук людиною меж свободи у суспільстві й від вад суспільства, можливості віднайдення свого місця між тими, хто прагне і здатен шукати нових шляхів змін цього суспільства» (Набитович, 2013, с.19).

Водночас тему тоталітарного суспільства і шляху особистого подолання цього типу суспільних відносин С.Кавальов інтерпретує і у формі сучасного дитячого фентезі – драматичній казці «Піщаний замок». Дитячі замки з різних матеріалів на пляжах, які містично зникають уночі, подано як протистояння тих, хто будує й тих, хто руйнує, і як об'єднання «творців», зрештою, перемагає руйнівників. У цьому онтологічному двобої представлено одну з фундаментальних проблем сучасності й водночас новітній міф. Варто додати, що ця тема протистояння творців і руйнівників виявляється пророчою і актуальною з огляду на сучасні події білоруської революції.

Серед драматургів цього покоління важливо зазначити ще одного емігранта – Ніколая Халезіна – драматурга, актора, режисера, журналіста, художника. Один із творців Мінського альтернативного театру, який 2005 заснував «Свободний театр», автор понад 20-ти п'єс, серед них найбільш відомі «Я прийшов», «Покоління Jeans», «Пізнаючи любов» (останні дві написані у співавторстві з Наталею Колядою). «Свободний театр» здійснював творчі зустрічі з драматургами, вітчизняними й іноземними, дискусії, а згодом і міжнародний драматургічний конкурс з однойменною назвою. Також вони відкрили театральну студію «Фортінбрас», у якій одна з навчальних дисциплін – драматургія, у такий спосіб готуючи акторів із урахуванням специфіки нової драми. На відміну від попереднього покоління, яке було під значним впливом Росії, вони більше орієнтуються на західні пріоритети, зокрема англомовні – Англія, США. Проте початковий текст пишеться переважно російською, а не білоруською, а стилістика п'єс суголосна документальному напрямку російської Нової Драми. П'єси нерідко писалися як частина театрального проекту і ставилися безпосередньо автором.

Ніколай Халезін спільно з Наталею Колядою стали вимушеними емігрантами, але їхній виїзд мав ще й драматичну історію. Так, звинувачення в «організації масових заворушень», які висували всім учасникам мирних акцій протесту у 2011, змусило їх фактично тікати закордон. Згодом вони відкрили заново «Свободний театр» у Лондоні, вже як білорусько-англійський. Драматург тяжіє до стилістики «нової драми», використовуючи й техніку «вербатім», і напівдокументальні прийоми (від Театру Роял Корт у Лондоні, Театру Док у Москві). Зокрема, однією з таких вистав стала «Thrash Cuisine» про проблему смертної кари. Виходячи з того, що Білорусь – єдина європейська країна, в якій смертний вирок існує, як і найбільш тоталітарна ситуація у владі, ця драма виявляється знаковою у виявленні тематичної ідентичності. Проблема отримала особливе загострення у зв'язку з вибухом у метро 2011 року, коли дуже швидко були знайдені «терористи», двоє юнаків, яких було засуджено й страчено буквально за кілька днів. Проте звинувачення були шиті «білими нитками», й море квітів, які принесли на місце вибуху після їхньої страти, свідчило про недовіру суспільства до влади, про те, що їх вважають жертвами режиму, його маніпуляцій. Але п'єса не стала сюжетним відтворенням цієї історії, а є більш універсальною, дискусійною моделлю в загально-світовому масштабі. Наприклад, це викликало резонанс в американському варіанті, адже у

США також є смертна кара. Форма п'єси й, відповідно, вистави – своєрідна подорож із екзотичними стравами, але додатково вони приправляються документальними історіями про узаконені методи вбивства людей: Руанда, Північна Ірландія, Таїланд... Особливої гостроти їй додає той дивний і жорстокий феномен, що тіла страчених у Білорусі не видають їхнім рідним. Це можна трактувати і як містичне зникнення, і як прикриття злочинної системи. Звідси і двозначність назви перформансу з «тілами» у мішках – «поверніть тіло» – й у значенні буквальному, й у значенні звільнення. Композиція п'єси монтажна, історії не пов'язані між собою в єдиний сюжет, а дійство може суперечити проголошеному тексту. Монолог правозахисника монтується з монологом матері вбитого злочинця (чи невинної жертви?), а паралельно виникає розповідь про жорстокий спосіб поїдання екзотичної пташки. Паралельне існування фізичної дії та вербальної співвідноситься п'єсу із постдраматичним театром, а реальний фактаж поєднує з документальним.

Водночас на межі століть (і тисячоліть) стартує молоде покоління білоруських драматургів. Цьому сприяє утворення у 1991 році нового Театру-лабораторії сучасної драматургії, який здійснює сценічні читання, організовує дискусії і, власне, постановки п'єс. Через цю майстерню пройшло чимало нових білоруських драматургів і молодих режисерів. У Білоруському державному університеті культури і мистецтв з'являється спеціальність «драматург». Також у Мінську працює Театр білоруської драматургії й отримує статус національного Театр імені Янки Купала, який також ставить сучасних авторів. Здавалося б, це мало сприяти системному розвитку вітчизняної драматургії. Але водночас інші театри в Білорусі працюють майже виключно російською мовою і лише зрідка ставлять нових білоруських авторів. У той же час незалежних театрів виникає мало порівняно з сусідніми країнами, й вони також переважно орієнтуються на російську мову й культуру. Тож нерідко постановки дебютантів не мали продовження на інших сценах. Наявність лише трьох театрів, які працюють білоруською мовою, гальмують розвиток власне білоруської драми. Автори опиняються нібито у резервації, культурному «гетто» й вимушені або писати російською, або перекладатися іншими мовами, й загалом мати інші культурні орієнтири.

Серед представників нового покоління можемо зазначити таких авторів як Андрій Курейчик, Павел Пряжко, Костянтин Шешик, Ніколай Рудковський, Андрей Щуцький, Діана Балико. Ці драматурги не складають єдиної

тенденції, адже всі вони мають свої оригінальні особливості. Розглянемо деякі тексти у контексті різних стилістичних напрямів.

Один із нових лідерів білоруської драми, який працює переважно в стилі актуальної постдрами, – Павел Пряжко. Він народився й навчався драматургічному фаху у Мінську, брав участь у численних конкурсах. Критики відзначали його особливу пародійну манеру відносно нової драми. Його першою п'єсою, поставленою в Білорусі, стала «Коли скінчиться війна» у Театрі Білоруської драматургії. Здебільшого він пише російською мовою і мав успіх саме в Росії, здобувши призи кількох конкурсів, а вже завдяки цьому перекладений кількома мовами й поставлений за кордоном. Більшість його п'єс були поставлені Д.Волкостреловим, учнем Л.Додіна, засновником «Театру пост». Серед них найвідоміші «Врожай», «Легке дихання», «Солдат» тощо. Яскравим прикладом його творчої манери в стилі постдрами можна назвати «Три дні в пеклі». Текст наповнений нібито побутовими подробицями та асоціативними думками, і складається враження, що нічого не відбувається, час застиглий, усі дії героя видаються хаотичними. Водночас п'єса наповнена майже апокаліптичним очікуванням катастрофи – можливого ув'язнення, через яке все втрачає сенс і набуває «песимістичної трагічності», яка не приносить ні перетворення, ні катарсису.

Характерно, що Павел Пряжко хоча й увійшов у хвилю російської «нової драми», але не наслідував її, а вніс свою індивідуальність. Про його тексти багато писали критики, зокрема, Є.Ковальська, М.Давидова, М.Райкіна та інші. Його особливість у зміщенні акценту з теми й сюжету на проблематику мовлення, конструкції, ритму тощо. «Павел Пряжко змінює хід розвитку сучасної п'єси в Росії. Він повернув «нову драму» від драматургії теми до драматургії мови, до дискусій навколо конструкції драми. Він зробив формулу тексту та мови п'єси темою для обговорень» – зазначає Павел Руднев (Руднев, 2010, с.1). Проте на Батьківщині постановки його п'єс рідкісні, й він залишається радше екзотичним експериментальним автором, ніж постійним учасником театрального життя країни.

Натомість активним учасником сценічного процесу став Ніколай Рудковський – драматург, режисер, актор, ведучий, музичний редактор. Знання театрального фаху зсередини дало можливість створювати сценічні, ігрові тексти – його твори неодноразово ставилися в Білорусі й за кордоном. Сам автор поділяє свої твори на трилогії: «трилогія мрій», «трилогія війни», трилогія кохання». Перша знакова п'єса «Жінки Бергмана» з першої трилогії

була поставлена в Театрі Білоруської драматургії – вона йшла до прем'єри аж 8 років, але після неї здобула чимало призів і відзнак, ставилася і в Україні (м.Рівне). Автор пропонує складну й парадоксальну ситуацію – головна героїня без слів, тобто пропонується виражений конфлікт між вербальним і невербальним планами п'єси, зовнішнім і внутрішнім, свідомим і підсвідомим. Новаторством у документальній драмі стала позиція «пост» відносно неонатуралізму. Також Н.Рудковський експериментує з метадрамою: у п'єсі «Дожити до прем'єри» іронізує і над методами документального театру, і над темою Другої світової війни, яка штучно підігрується й білоруською, й російською ідеологічними системами. Обидві культивують «перемогу» над фашизмом, але замовчують колабораціонізм із Гітлером, який і спричинив цю війну. П'єса аналізує складні стосунки між двома реальностями: «життєвою» і «мистецькою». І тут домінантою стає розуміння мистецтва як автономної території з особливими законами. Так, у п'єсі «Дожити до прем'єри» актори, що репетирують п'єсу про війну й переймаються цією темою буквально, «реалістично», починають переносити її елементи у власне життя. Часом це доводиться до абсурду – наприклад, жінка наймає садиста, щоб зазнати «тортур», але першим не витримує випробування саме збоченець. Зрештою, «театральна» війна виходить за межі сцени, руйнує сімейне життя героїні, тому після прем'єри вона приймає радикальне рішення – покинути театр. У цьому контексті проблематика співвідношення гри й життя видається складною й актуальною.

Напевне, найбільш успішним серед свого покоління за творчою реалізацією не лише в Білорусі, а й за її межами (про що свідчить і запрошення як патрона країни на найбільшому фестивалі-бієнале новітньої драми у Вісбадені) можемо назвати Андрея Курейчика. Драматург, кіносценарист, журналіст, а за фахом – юрист і режисер, він має і досвід спортсмена-борця «у-шу» (тренером був його батько), що також сприяло його позиції лідера. Творчість А.Курейчика є різномірною й різновекторною.

В Україні театри ставили переважно його ранню «добре зроблену» п'єсу «Обережно, жінки», написану в жанрі реалістичного фарсу із драматичною ситуацією, яка обертається навколо конкуренції в позашлюбних стосунках і помсти за обман. Іноземні імена героїв свідчать про «мімікрію» під закордонну бульварну комедію. П'єса враховувала репертуарну тенденцію Білорусі на межі століть, подібну до української, особливо в провінції – пошук розважальних та ігнорування сучасних актуальних і проблемних творів. Такий

текст, вочевидь, відповідав театральному «запиту», але не вичерпував потенціалу митця, його прагнення говорити на важливі, почасти філософські теми. Зокрема, А.Курейчик дебютує на сцені театру Білоруської драматургії постановкою «Понтій Пілат», а згодом уже на сцені Національного театру імені Янки Купали ставиться його п'єса «Втрачений рай» про гріхопадіння Адама і Єви й драматичні події з Каїном і Авелем. В обох творах він парадоксально інтерпретує біблійні архетипні сюжети, вводячи білоруську драму у світовий контекст і використовуючи цитати й іронію, притаманні постмодернізму. Водночас тут наявні й тенденції «неоекзистенціалізму», коли проблема свободи особистості і трагічність цієї свободи стають визначальними. «Він уміє виразити навіть в абстрактній темі дещо цікаве й важливе в найширших верствах суспільства. Основний конфлікт його п'єс стоїть між сильною індивідуальністю героя й суспільством, якому ця індивідуальність заважає» – зазначає театральний критик О.Стрельников (Стрельников, 2010, с.58). Невдовзі п'єса А.Курейчика «П'ємонтський звір» стає переможцем одного з російських конкурсів і ставиться в Москві, його тексти активно завойовують і театральний простір РФ. Автор активно працює в кіно й на телебаченні.

Водночас драматург пробує працювати й у напрямі актуальної драми, яка піднімає важливі культурно-політичні проблеми. Зокрема, це найновітніший драматичний триптих «Ображених», який презентує соціальні моделі трьох країн: Росії, України й Білорусі. Перша п'єса «Ображені. Росія» є постдраматичним монтажем монологів героїв-масок, кожен із яких представляє певний прототип у реальності, або певний соціальний тип. Наприклад, чеченка, «гопник», біженка з Донбасу, опозиційний митець із нетрадиційною орієнтацією, православна фанатка «духовних скреп» і, зрештою, той, хто виголошує тези Путіна. Кожен має свою історію і свої мотивації, але всі вони виявляються маріонетками у руках великого лялькаря-правителя. У фіналі всі вони стають не гравцями, а жертвами, не усвідомлюючи свою трагічну й жалюгідну роль у цій грі. Автор писав цей жорсткий іронічний і трагічний текст, усвідомлюючи, що реалізація такого типу п'єс фактично неможлива ні в Білорусі, ні в Росії. Натомість поставлена в Херсонському театрі імені М.Куліша, п'єса викликала суспільний резонанс. Третя п'єса триптиху «Ображені. Білорусь» дописувалася автором уже в розпал новітньої білоруської революції, викликаній фальсифікаціями на виборах президента й акціями народних протестів і масового терору з боку влади Олександра Лукашенка. Андрей Курейчик стає активним учасником боротьби за демократичні

цінності й права людини, а також вимушеним емігрантом. У п'єсі подана постдраматична модель соціуму і водночас в основі документальні події виборів та подальшого вибуху революційного руху. Автор називає героїв абстрактними іменами на кшталт Позитивна, Пташиний, Мертвий та інші, але за цими персонажами вгадуються реальні прототипи діючого президента, його сина, лідерки опозиції, а також пари – представники обох сторін протистояння: забитого до смерті протестувальника і жорстокого силовика экс-беркутівця, жінки, яка займалась фальсифікацією виборів і арештованої дівчини. Показовим стає розрив поколінь – відчуження між експрезидентом і його сином, та катування і згвалтування у в'язниці дочки голови комісії, яка займалась фальшуванням. Лейтмотивом п'єси стають фрагменти пісні про свободу й подолання тюремних murів, який, по суті, став революційним гімном Білорусі, що подібно до Марсельези чи «Ще не вмерла...» став стрижнем нової етнічної єдності, нової ідентичності. Проте революційна модель залишається відкритою, а останні куплети пісні про те, що тюремні мури продовжують рости, залишає обірвану трагічну ноту у фіналі.

Підсумовуючи стилістичні тенденції розвитку сучасної білоруської драми, можемо відзначити, що тут розвиваються як традиційна реалістична «добре зроблена п'єса», так і наявні риси основних течій новітньої драми: постмодерна, метамодерна, постдрама, метадрама, неонатуралістична і документальна. «Білоруська драматургія гармонійно вписується в європейський контекст» – зазначає Андрій Москвін, дослідник сучасної слов'янської драматургії, упорядник серії книг п'єс польською мовою, зокрема, білоруської новітньої драми у Польщі (Москвін, 2015, с.1). Водночас є свої особливості, пов'язані з соціо-культурною ситуацією. Це, перш за все, мовна специфіка – через внутрішні утиски білоруської культури, по суті, створення «гетто», яке складається лише з трьох театрів, переважна більшість драматургів пише або російською, або двома мовами, й лише одиниці – білоруською. Натомість історія репресій і бездержавності спричинила неповноту білоруської драматургії і потребу у появі «герменевтичного проєкту» – відновлення в новітній драмі білих плям минулого. Це стосується і тематики – адже обмеження «сільською» і «воєнною» темами, яке існувало в радянський час, дали поштовх розвитку історичної драми, яка торкається інших сторінок минулого.

Тоталітарна влада також спричиняє не лише еміграцію зовнішню, а й внутрішню – езопову мову, форму притчі, міфу, фентезі. Тому в сучасній білоруській

драмі є різноманітні інверсії світової і національної міфології, цитування класики, використання мотивів і героїв різних часів і народів, які дозволяють моделювати ситуації на «безпечній» території. Вони дозволяють уникати актуальності. Ця проблема існує і на мовному рівні, адже сучасна жива білоруська мова обмежена через брак міської розмовної, різних видів сленгу тощо. Водночас розвиваються різні форми метадрами: театру в театрі, гри у грі. Характерне для білоруської драми й акцентування мовних ігор, експериментів із ритмом – це стосується і білоруськомовної п'єси і російськомовної. Загалом драма тяжіє до певного герметизму, браку комунікації. Чимало п'єс викликають відчуття замкненого простору й або застиглого часу, або такого, який рухається по колу й не має виходу. У контексті боротьби з тоталітарною системою та розвоєм протестного руху, розвивається соціополітична драма, як у притчевій формі, так і в моделях документального театру. Водночас багатьом п'єсам притаманна ігрова природа, іронія і самоіронія, пародіювання і класичних мотивів, і новітніх. Формування стилістичної ідентичності новітньої білоруської драматургії відбувається паралельно до формування нової етнічної ідентичності.

Список посилань

Кавалёў, С. (2004). *Стомлены д'ябал: П'єсы*. Менск: Логвінаў.

Лепишева, Е. (2017). *Пьесы Елены Поповой в контексте русской драматургии новой волны (авторские стратегии художественной интерпретации мира и человека)*. Відновлено з <https://cyberleninka.ru/article/n/piesy-eleny-popovoy-v-kontekste-russkoy-dramaturgii-novoy-volny-avtorskie-strategii-hudozhestvennoy-interpretatsii-mira-i-cheloveka/viewer>

Миколайчук, О. (2016). *Феномен новітньої слов'янської драми у загальноєвропейському контексті* (На правах рукопису).

Набитович, І. (2013). Мольфар білоруської драматургії (творчість Сяргєя Кавальова) в: Кавальов, С. (2013). *Інтимний щоденник. П'єси*. Дрогобич: Посвіт.

Руднев, П. (2010, Червень 21). Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь. *Топос: литературно-философский журнал*. Відновлено з <https://www.topos.ru/article/7237>

Стрельников, А. (2010). В ПОИСКЕ СЕБЯ. Про процессы в современной драматургии Беларуси в Реабилитация настоящего. Сборник пьес. – Ереван: НТТА.

Москвин, А. (2015, Листопад 25). *Белорусская драматургия гармонична в современном контексте*. Відновлено з <https://www.belta.by/comments/view/belorusskaja-dramaturgija-garmonichna-v-sovremennom-kontekste-4499/>