

УДК 821.161.1.

Лепішава А. М.

кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік
кафедры рускай літаратуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
К. Маркса, 31, г. Мінск, Беларусь, 220030
elena_tochilina@mail.ru
ORCIDiD0000-0003-3779-7394
[https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1\(23\).251882](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2021.1(23).251882)

**БЕЛАРУСКАЯ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГІЯ
ПАКАЛЕННЯ «НЕТУТЭЙШЫХ»: «КЛЮЧЫ» ДЛЯ
ПРАЧЫТАННЯ, ПАДЫХОДЫ, ІМЁНЫ**

Артыкул прысвечаны адмысловай, падкрэслена эксперыментальнай плыні ў сучаснай беларускай драматургіі, спрэчнай у эстэтычным плане, але ж надзвычай паказальнай у якасці інтэнцыі літаратурнага развіцця, якая знітуе беларускую літаратуру з досведам сусветнага (пост)авангарднага мастацтва. Прапанаваны новы падыход да свядома неканвенцыйных тэкстаў, праз якія яна рэалізавалася. Ён прадугледжвае ўлік эстэтычнай канцэпцыі мастацкага руху «Бум-Бам-Літ» (сярэдзіна 1990-х гг.), у рэчышчы якой адбывалася станаўленне аўтарскіх інтывідуальнасцяў, а таксама магістральнай тэндэнцыі развіцця сусветнай драматургіі і тэатра, адзначанай перфарматыўна-рэцэптыўным паваротам.

Ключавыя словы: беларуская эксперыментальная драматургія, (пост)авангард, «нетутэйшыя», «Бум-Бам-Літ», неканвенцыйная эстэтычная стратегія, перфарматыўна-рэцэптыўны паварот.

Для сучаснага даследчыка, які мусіць існаваць у прасторы мультымедыянасці, полікультурнасці, інфармацыйнага буму, шматлікіх версій рэчаіснасці, беларуская драматургія канца ХХ – пачатку ХХІ ст. падаецца рознакаляровым палатном, яскравыя часткі якога нясуць адбітак супярэчлівага часу – латэнтнай канфрантацыі ўлады і грамадства, зломаў праз увесь маральна-духоўны падмурак жыцця, выбуху эстэтычных пошукаў.

Рэальнае функцыянаванне «двухмоўя» ў Беларусі, няўстойлівая «інстытуалізацыя літаратурнага поля» [22, 99] прывялі да выдзялення ў межах адзінага тэатральна-драматургічнага патоку рускамоўнай (дамінуючай з 2010-х гг., паводле С. Ганчаровай-Грабоўскай [9], А. Масквіна [2], С. Кавалёва [19]) і беларускамоўнай драматургіі, а ў межах апошняй – пакалення «*тутэйшых*» (канец 1980-х – пачатак 1990-х гг.), умоўна названага паводле аднайменнага літаратурнага аб'яднання, і «*нетутэйшых*» (канец 1990-х – 2000-я гг.), пазначанага паводле назвы нявыдадзенага зборніка твораў.

Менавіта пакаленне «*нетутэйшых*» і апынулася ў цэнтры нашай увагі, бо творчасць яго прадстаўнікоў, у адрозненне ад рускамоўных калег (П. Праж-

ко, М. Рудкоўскага, А. Курэйчыка, Д. Багаслаўскага, інш.) і драматургаў папярэдняй генерацыі (П. Васючэнкі, С. Кавалёва, І. Сідарука, М. Арахоўскага, etc.), фактычна апынулася па-за межамі навуковага дыскурсу.

«*Нетутэйшыя*» пачалі актыўна сцвярджаць сябе ў сярэдзіне 1990-х, у кантэксце эстэтычных пошукаў мастацкага руху «Бум-Бам-Літ», з’яўленне якога, на думку А. Бартноўскай [1], С. Кавалёва [12], Г. Кісліцынай [13] і інш., стала новай вехай літаратурнага жыцця ў Беларусі. Таму да новай генерацыі варта аднесці перш за ўсё тых аўтарах, якія ў свой час з’яўляліся «стаўпамі» «Бум-Бам-Літу»: Змітра Вішнёва, Сержа Мінскевіча, Іллю Сіна, Віктара Жыбуля, Ганну Ціханаву (Шханаву), etc. Але ж ёсць падставы аднесці і тых, хто быў блізкі да ягонаў мастацкай канцэпцыі (Вольгу Гапееву, Веру Бурлак (Джэці), Адама Шостака, Васіля Дранько-Майсюка, інш.).

Іх драматургічная практыка засталася на перыферыі літаратурнага працэсу. Так, не ўбачыў свет складзены яшчэ ў канцы 1990-х драматургічны зборнік «*Нетутэйшыя*», асобныя творы друкаваліся ў аўтарскіх кнігах, зрэдку змяшчаліся на старонках часопісаў («Дзеяслоў» [7; 8]), альманахаў («*Беларус*» [5], «*Тэксты*» [11; 24]), анталогій («*Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*» [6]), некаторыя нават існавалі ў самвыдаце («*Воссора россов*» Джэці).

Прычына – у нязвыклых мастацкіх асаблівасцях твораў, якія адразу кідаюцца ў вочы: на сцэне дзейнічаюць пачварныя персанажы, напрыклад, чалавека-, чарапаха-, муха-, рыбападобныя стракозы ў п’есе З. Вішнёва «*Фаракаінавыя мумілюсікі*» ці «набліжаныя да герояў анімацыйнага фільма кампаніі Уолта Дысняя» *Правадніца, Пачварапрыгажун* у тэксце А. Шостака «*Ёў*» з падначэннем «*кінасцэнар*» [24]; адмысловы і хранатоп – прынамсі, усцяж пакрытая снегам пазачасавая прастора («*Яно ы Яно*» І. Сіна), апусцелы спартыўны клуб з дзіркай у падлозе («*Штангай па назе, або накрый казла матам*» В. Жыбуля); чытача / глядача шакуюць брутальна-эпатажныя эстэтычныя рашэнні (мабыць, найбольш радыкальнае – групавыя палавы акт у фінале п’есы І. Сіна «*Яно ы Яно*»); разыходжанне з родавым кодам драмы відавочна і на ўзроўні мовы – гукавай какафоніі («*Катарсіс*» Джэці), распаду на фанемы («*Ёў*» А. Шостака), візуальнай прэзентацыі моўнага радка, напрыклад у «*лабараторнай*» п’есе В. Жыбуля «*Соль-вада*».

Менавіта знарочыстая неканвенцыйнасць пазбавіла гэтыя творы не толькі глядача / чытача, але ж і ўвагі навукоўцаў: наш зварот да іх быў апырэджаны толькі дзвюма працамі, створанымі прадстаўнікамі генерацыі «*тутэйшых*»: прадмовай П. Васючэнкі (пад псеўданімам «*Нехта з тутэйшых*») да нявыдадзенага зборніка і артыкулам С. Кавалёва, дзе канстатуецца: «*На жаль, у адрозненне ад шматлікіх паэтычных, мастацкіх і музычных праектаў, драматургічны праект бумбамлітаўцаў не быў здзейснены*» [12, 306].

Мы прапануем новы падыход да драматургічных эксперыментаў «*нетутэйшых*», які прадугледжвае ўлік эстэтычны канцэпцыі «Бум-Бам-Літу» (якая,

дарэчы, не заўсёды адпавядала творчай практыцы), а таксама магістральнай тэндэнцыі развіцця сусветнага тэатральна-драматургічнага мастацтва ў рэчышчы перфарматыўна-рэцэптыўнага павароту.

У сувязі з першым падкрэслім, што творчасць амаль усіх згаданых аўтараў развівалася пад уплывам эстэтычных пошукаў названага руху, які быў заснаваны ў 1995 г., зведаў і крызіс (1999), і некалькі мадыфікацый («Schmerzwerk», «Другі фронт мастацтваў»). Нонканфармісцкая сацыяльная пазіцыя яго прадстаўнікоў абумовіла зварот да поставангардызму – «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» [23, 91].

Гэта прадвызначыла шэраг эстэтычных прынцыпаў, якія атрымалі найбольш дэталёвую распрацоўку ў кнігах Ю. Барысевіча «Цела і Тэкст» (1998), «Alter nemo» (2003): прагу поўнага разнявольвання творчых імпульсаў, нівеліраванне межаў паміж рознымі відамі мастацтва, рэактуалізацыю здабыткаў першабытнай, «прымітыўнай» культуры (у тым ліку містыфікацыя тэмы Афрыкі), відовішчнасць, эпатажнасць, зварот да досведу сусветнага мастацтва: «тэатра жорскасці» А. Арто, еўрапейскай драмы абсурду, тэатра Б. Брэхта, перфарматыўных практык.

На першы погляд, прычына такога звароту відавочная – маладыя літаратары адчувалі сябе наватарамі ў галіне прыгожага пісьменства, што яскрава ўвасобілася падчас эпатажных акцый перформер-суполак «Тэатр псіхічнае неўраўнаважанасці», «Спецбрыгада афрыканскіх братоў». Але ж падаецца мэтазгодным меркаваць пра асобую рэцэптыўную стратэгію – імкненне ўздзейнічаць на «нацыянальнае падсвядомае», «разняволіць не індывідуальную падсвядомасць, а інтэрсуб'ектнае, інтэрстылістычнае ці інтэрлінгвістычнае мысленне» [4, 10, 19–20].

Такім чынам, ідэйна-эстэтычныя прынцыпы «Бум-Бам-Літу» грунтаваліся на спробах далучыць шлях развіцця беларускай літаратуры да знакавых тэндэнцый сусветнага мастацтва, пераадолець замкнёнасць «у межах нацыянальнага і ментальнага арэала» [3, 114]. Гэта дае падставы адзначыць рэактуалізацыю гвалтоўна перарванай традыцыі беларускага літаратурнага авангарду, прадстаўнікі якога былі фізічна знішчаны ў 1930-я гг.*

Што тычыцца знітавання сцэнічных пошукаў «*нетутэйшых*» з перфарматыўна-рэцэптыўнай тэндэнцыяй развіцця сучаснай драматургіі і тэатра (распрацаванай ў працах Э. Фішар-Ліхтэ, Х.-Ц. Лемана, В. Журчавай, М. Ліпавецкага, С. Лаўлінскага, Н. Малюцінай, В. Цюпы і інш.), то ў мас-

* Генетычныя сувязі з творчасцю прадстаўнікоў беларускага літаратурнага авангарду падкрэсліваюць і зрухары «Бум-Бам-Літу». Так, В. Жыбуль, добра вядомы не толькі як паэт, аўтар некалькіх паэтычных зборнікаў («Рогі гор», 1997; «Прыкры крык», 2001; «Дыяфрагма», 2003) перформер, але і як навуковец, аўтар дысертацыі і шэрагу артыкулаў, прысвечаных развіццю авангарду ў Беларусі. Плённым бачыцца і новы праект літаратара – экскурсіі па Мінску, звязаныя з жыццём і творчасцю беларускіх пісьменнікаў, у тым ліку авангардыстаў.

тацкай структуры гэтых эксперыментальных п'ес можна вылучыць шэраг кампанентаў, якія даюць магчымасць перфарматызацыі драматургічнага выказвання. Сярод іх для нас найбольш істотныя знарочыстая сэнсавая «завуаляванасць» сістэмы персанажаў, драматычнага і сцэнічнага часу-прасторы (у тым ліку візуальных знакаў у тэкстах «змяшанай, крэалізаванай прыроды» [21, 173]), успрыманне якіх немагчыма без рэцэптыўнай актыўнасці, «гранічнага “саўдзельнага” “ўбудавання” ў выяву» чытача / глядача [18, 57].

Так, рэдукцыя персанажа мае, на нашу думку, асабістую падставу – прызнанне «паталагічнай», непераадольна раздробленай падсвядомасці постсавецкага чалавека, які не знаходзіць апоры ні ў побытавым камфорце, ні ў ідэі нацыянальнага адраджэння, ні ў айчынай культуры.

У сувязі з гэтым прывядзем словы вядомага расійскага крытыка П. Руднева, які звязаў цікаўнасць да такога тыпу светаадчування, а таксама скіраванасць мастацкіх пошукаў у рэчышча антыэстэтыкі з сацыякультурнымі фактарамі, якія склаліся ў Беларусі на ўзмежжы 1990–2000-х гг. У кнізе «Драма памяці. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е» (2018) прапанавана суб'ектыўнае бачанне іх квінтэсэнцыі – «энтрапіі, вакуумнай, бяздзейснай, добрапрыстойнай прасторы <...>, адлюстраванай наймацнейшым чынам у драматургічным жыцці контркультуры» [20, 406].

На думку даследчыка, менавіта такі сацыяльны кантэкст маюць п'есы П. Пражко – прадстаўніка той самай пісьменніцкай генерацыі, што і «*нетутэйшыя*», які піша на рускай мове. Але калі ў яго творах (з'яўленне якіх у сярэдзіне 2000-х прадвызначыла новы віток у развіцці «новай драмы») гэтае светаадчуванне выявілася ў спробе зафіксаваць «постабсурдны» стан жыцця праз адміранне мовы як сродку камунікацыі, то ў п'есах бумбамлітаўцаў, створаных раней (у сярэдзіне 1990-х), быў абраны іншы шлях – апеляцыя не да свядомасці, а да сферы падсвядомасці чытача / глядача, устаноўка на гранічны эпатаж.

Адсюль – асаблінасці драматургічнай паэтыкі. Так, маладыя аўтары вывелі на сцэну *гранічна дэфармаваных* персанажаў, сярод якіх (акрамя ўжо згаданых) сустракаюцца носьбіты дэвіянтных паводзінаў, напрыклад, Ён («Калекцыянер» В. Гапеевай), Ён («Едзем!» А. Часа), хворы на псіхасаматыку Антыпінта («Катарсіс» Джэці). Ракурс іх падачы 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 С. Бэкета, А. Камю, Э. Іянэска і інш.), рускай (тэатр «абэрыутаў», «новая хваля» 1970–1980-х гг., В. Ерафееў, Н. Садур), беларускай (І. Сідарук, М. Арахоўскі) драматургіі.

Але відавочна і тое, што прадстаўнікі новай генерацыі спрабуюць рэалізаваць увесь патэнцыял гэтай тэндэнцыі – свядома надзвычай дээстэтызуюць персанажаў, што, на нашу думку, сведчыць аб пошуках новых сродкаў адлюстравання «паталагічнай» падсвядомасці.

Адсюль – філасофска-эстэтычны арыенцір на «атэістычны экзістэнцыялізм» (М. Хайдэгер, А. Камю, Ж.-П. Сартр), па-мастацку ўвасоблены ў заходне-еўрапейскай 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 калектыўнага твора «З Новым Годом!», з другога, у шэрагу твораў успрымаецца як эпігонства, бо выкарыстанне абсурдысцкіх прыёмаў у іх з'яўляецца спробай «замацаваць» у тэксце рэальныя падзеі, вядомыя вузкому колу ўдзельнікаў (паездка В. Лупасіна разам з А. Хадановічам у Гомель у п'есе «Памылка Васіля Конева»).

Канфлікт у п'есах «*нетутэйшых*» пазбаўлены развіцця, што таксама ўласціва сучаснай драматургіі, дзе, на думку расійскага тэарэтыка драмы В. Журчавай, замест невырашальнасці ўзнікае «нерашучасць» супрацьстаяння персанажа навакольнаму асяроддзю / дэперсаніфікаванай сіле (Кону, абсурду) з прычыны ягонай слабасці, страчанай псіхалагічнай цэласнасці. Гэта прыводзіць, па-першае, да немагчымасці псіхалагічнай калізіі, па-другое, да прыярытэту калізіі *экзістэнцыяльнай*, існуючай у межах «замаруджанай» сітуацыі з прадвызначаным трагічным вынікам. Невыпадкова прадстаўнікі пакалення «*нетутэйшых*» прытрымліваюцца традыцыі драмы абсурду, жанравы код якой прадугледжвае «агістарычную і адыялектычную драматычную структуру»: «фабула такіх твораў часцей за ўсё падобная да кола, яе накіроўвае не драматычнае дзеянне, а пошук і гульня са словам» [17, 1].

Напрыклад, у п'есе В. Жыбуля «Штангай па назе, альбо Накрый казла матам» (1997) з жанравым падзагалоўкам «спартова-псіхалагічная клаўнада ў адной дзеі» развіццё сцэнічнаму відовішчу забяспечвае нагнятанне алагічных эпізодаў («спартоўцы з даволі сур'ёзным выглядам робяць рухі, нібыта гуляюць у настольны тэніс», «**Стрыжаны** ўвесь час прайграе й бегае за нябачным шарыкам», «**У кепцы** аглядае адрамантаваныя красоўкі, нарэшце абувае іх і пачынае займацца зь нябачнымі спартовымі прыладамі: скакаць празь нябачную скакалку, падымаць нябачныя гантэлі, адбіваць ад падлогі й кідаць у нябачную сетку баскетбольны мяч і г.д.» [11, 224, 228]), якія, нягледзячы на наяўнасць кульмінацыі (супрацьстаяння Навічка і жорсткага Фізрука), заканчваюцца «нічым» – хаатычнай бойкай, што не мае прынцыповых адрозненняў ад даведзеных да абсурду ілюзорных дзеянняў безабаронных, падпарадкаваных таталітарнай сістэме персанажаў.

У драматургіі «*нетутэйшых*» нівелюецца сацыяльна-гістарычная канкрэтнасць мастацкага часу-прасторы, мадэллю якога становіцца *ўмоўны, гранічна дээстэтызаваны свет*. Ствараючы яго, маладыя беларускія аўтары часам эклектычна сумяшчаюць розныя магчымасці «гратэскага тыпу міметычнай рэпрэзентацыі», шырока распаўсюджанага як у папярэднай («абэрыуты», еўрапейская драма абсурду, Я. Шварц, Г. Горын), так і ў сучаснай драме (у прыватнасці, у расійскай «новай драме»: «Три действия по четырем картинам» В. Дурнянкова, «Кухня» М. Курачкіна) [14, 90].

Вынікам гэтых творчых пошукаў становіцца разгортванне дзеяння ў такіх нязвыклых, выбудаваных паводле неканвенцыйнага прынцыпу прасторава-часавых каардынатах, як краіна Страказін, заселеная гібрыдамі («Фаракаінавыя мумілюсікі» З. Вішнёва), «іншая плянэта», змадэляваная паводле формулы фэнтэзі («Дакапацца да неба» С. Мінскевіча) [16, 49], ці ўвогуле адбываецца адмаўленне ад канкрэтызацыі месца дзеяння, ніяк не пазначанага ў рэмарках («Катарсіс» Джэці).

Варта таксама адзначыць *узмацненне лірычнага пачатку ў п'есах «нетутэйшых»*, але ж яно, здаецца, абумоўлена не столькі далучэннем да агульнай тэндэнцыі драматургічнага працэсу, звязанай з «актывізацыяй аўтарскай прысутнасці» («развіццём умоўнасці, свабодных сцэнічных формаў» [10, 5]), колькі з выкарыстаннем у драматургіі прыёмаў, засвоеных у паэтычнай практыцы.

Так, на паліндромных вершах заснавана мова персанажаў у п'есе Джэці «Воссора россов» (2001), якая змешчана ў самвыдатаўскай кніжцы «Ода – не бетон» (бібліятэка часопіса «Вясковыя могілкі») пад псеўданімам Vasilisa V.

Воссорыли ся силы россов.

Возапи Пазов:

Ицо да тово как после ел

сопка ковота дощи,

Руки рвал Лаврику Р*.

Пра ўзмацненне лірычнага пачатку драматургічных тэкстаў сведчыць і ўключэнне ў моўную тканіну вершаваных радкоў («Калекцыянер» В. Гапеевай, «Катарсіс» Джэці), у тым ліку і яркавых прыкладаў візуальнай паэзіі («Яно ы Яно» І. Сіна).

Гэта невыпадкова, бо прадстаўнікі пакалення *«нетутэйшых»* перш за усё сцвярджалі сябе ў галіне паэзіі (С. Мінскевіч, З. Вішнёў, В. Жыбуль, Джэці, В. Гапеева, etc.), што прывяло да выкарыстання ў галіне драмы / тэатра недастаткова пераканаўчых эстэтычных сродкаў і сведчыць пра сінкрэтызм (а часам і эклектыку) мастацкага мыслення.

А з іншага боку, выкарыстанне неканвенцыйных мастацкіх сродкаў спрыяе рэцэптыўнай актыўнасці чытача, правакуючы яго на кансалідацыю ўвагі, са-творчасць з аўтарам, але ў той жа час пазбаўляе п'ес сцэнічнасці. І тым не менш, на сцэне ствараецца атмасфера недаказанасці, «мігацення» сэнсу. Яна можа быць разгледзена не толькі як усвядомленая рэцэптыўная стратэгія, але ж і як неадрэфлексаваная аўтарская інтэнцыя: пошук (сама)ідэнтычнасці (культурнай, ментальнай), праблематызаванай з улікам сацыякультурных рэалій Беларусі.

З гэтага боку імклівы пошук *«нетутэйшымі»* новых эстэтычных сродкаў падаецца актам творчага (і шырэі – культурнага, ментальнага) самапазнання. Таму мы лічым неабходным аналізаваць іх драматургічную практыку не

* Друкуецца паводле самвыдатаўскага асобніка.

як скончаную, эстэтычна вывераную мастацкую сістэму (*вынік*), але як пра-дукт незавершанага імпульсу, «эскіз», які знаходзіўся ў станаўленні, праект мадэлявання гранічна дэфармаванага мастацкага ўніверсуму (*працэс*). Пра згаданую ўласцівасць найноўшай драматургіі піша і вядомая даследчыца перфарматыўнага павароту ў мастацтве Н. Малюціна, якая падкрэслівае «ввялікія магчымасці перфарматавання нормаў асобных і сацыяльных паводзінаў, (сама)ідэнтыфікацыі ў з’яве тэатральных пастановак» [15, 65].

Высновы.

Дэтальны аналіз нязвыклых у камунікатыўным плане мастацкіх практык дазваляе не толькі ўдакладніць уяўленні пра развіццё літаратурнага працэсу, але з’яўляецца важнай сферай металітаратурнай рэфлексіі, бо адпавядае найноўшаму светаўспрымання з яго мультымедыйнай скіраванасцю, плюралістычнасцю поглядаў на свет, а часам і з «кліпавай», павярхоўнай свядомасцю. Яскравым прыкладам пошукаў «свайго», зацікаўленага чытача / глядача і даследчыка з’яўляюцца драматургічныя эксперыменты прадстаўнікоў пакалення «*нетутэйшых*» (канец 1990-х – 2000-я гг.), якія з прычыны мастацкай недасканаласці і відавоччага разыходжання з традыцыямі класічнай беларускай літаратуры (пасеізмам, дыдактычнай скіраванасцю, засяроджанасцю на ідэі нацыянальна-культурнага адраджэння) доўгі час успрымаліся як эпігонства, нятворчае перайманне сродкаў заходнееўрапейскіх абсурдыстаў 1950–1960-х гг. Але ж разабрацца ў прычынах актуальнасці гэтай мастацкай рэцэпцы (увасобленай у больш як 20 п’есах), выявіць асаблівасці яе рэалізацыі на беларускай глебе ў постсавецкі час, акрэсліць тыпалагічнае падабенства твораў падаюцца надзвычай цікавымі задачамі, якія дазваляюць узнавіць страчаную старонку развіцця беларускай эксперыментальнай драматургіі канца ХХ – пачатку ХХІ ст.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Bortnowska K., Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu, Warszawa, 2009.
2. Nowa dramaturgia białoruska, t. 1–7, wybór, redakcja i wstęp A. Moskwinia, Warszawa, 2011–2018.
3. Автухович, Т. Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздович и Марк Шагал в зеркале поэзии. *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
4. Барысевіч, Ю. Кароткая гісторыя “Бум-Бам-Літа”. *Крыніца*. 2001. № 10. С. 4–40.
5. Воранаў, В. Рэнэтранс. *Беларус*. 2007. С. 37–55.
6. Гапеева, В. Калекцыянер. *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*. Radzyń Podlaski, 2013.
7. Гапеева, В. Кардыяграма. *Дзеяслоў*. 2011. № 1(50). С. 137–147.
8. Гапеева, В. Там. *Дзеяслоў*. 2017. № 6(85). С. 213–228.
9. Гончарова-Грабовская, С. Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже ХХ – ХХІ вв. (проблематика, жанровая стратегия). Минск: БГУ, 2015. 220 с.
10. Журчева, О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме ХХ века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01; Самарский гос. ун-т. Самара, 2009. 42 с.
11. Жыбуль, В. Штангай на назе, або накрыў казла матам. *Тэксты*. 2009. № 12. С.
12. Кавалёў, С. Нядзейсны праект пакалення. Драматургія “Бум-Бам-Літа”. *Дзеяслоў*. 2013. С. 304–311.
13. Кісліцына, Г. М. Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы: дыс. д-ра філал. навук: 10.01.01; НАН Беларусі; Цэнтр даслед. бел. культуры, мовы, літаратуры. Мінск, 2015. 241 л.
14. Лавлинский С. П., Павлов А. М. Гротескно-фантастические аспекты новейшей драматургии. *Новейшая драма рубежа ХХ – ХХІ веков: предварительные итоги*. Самара, 2016. С. 103–126.

15. Малютина Н. Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы. *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. С. 56–69.
16. Мінскевіч, С. Дакапацца да неба. *Тэратылы*. 2019. № 23. С. 49–95.
17. Пави, П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
18. Павлов, А. М. Рецептивный потенциал монодраматического произведения. *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*: сб. науч. ст. Кемерово: Издательство Кемеровского университета, 2012. С. 52–67.
19. Поколение RU белорусской драмы: контекст – тенденции – индивидуальности: коллективная монография / редкол.: С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая. Люблин, 2020. 287 с.
20. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. Москва, 2018. С. 406.
21. Семьян, Т. Перформативный характер текста современной отечественной драматургии. *Уральский филологический вестник. Сер.: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*. 2012. № 1. С. 173.
22. Сінькова, Л. Спецыфічнае асэнсаванне нацыянальнага ў беларускай літаратуры XX стагоддзя. *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск: Паркус плюс, 2012. С. 99–115.
23. Скарапанава, І. Друкапісы Зміцера Вішнёва. *Беларускае літаратуразнаўства*. 2012. Вып. 10. С. 91–102.
24. Шостак, А. Ёў. *Тэксты*. 2012. № 2.

Alena Lepishava

Minsk Belarusian State University
Department of Russian literary
elena_tochilina@mail.ru
ORCIDiD 0000–0003–3779–7394

BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA GENERATION «НЕТУТЭЙШЫЯ»: «KEYS» FOR READING, APPROACHES, NAMES

The article is devoted to a special, emphasized experimental trend in modern Belarusian drama, controversial in aesthetic terms, but extremely indicative as an intention of literary development, which will save Belarusian literature with the experience of the world (post)avant-garde art. A new approach to the consciously unconventional texts that implemented it is proposed, which provides for taking into account the aesthetic concept of the artistic movement «Boom-Bam-lit» (mid-1990s), in the course of which the formation of author's intimidualities took place, as well as the main trend in the development of world drama and theater, marked by a performative-receptive turn.

Key words: *Belarusian experimental drama, (post)avant-garde, «нетутэйшыя», «Бум-Бам-Літ», unconventional, aesthetic strategy, performative-receptive turn.*

REFERENCES

1. Bortnowska K., (2009) Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu [Belarusian postmodernism. Lyric of Generation Bum-Bam-Lit], Warszawa (in Polish).
2. Nowa dramaturgia białoruska, t. 1–7, wybór, redakcja i wstęp A. Moskwina, Warszawa, 2011–2018 (in Polish).
3. Avtuhovich, T. (2019) Nevyrazimo vyrazimoe v poezii i zhivopisi: Yezep Drozdovich i Mark Shagal v zerkale poezii [Inexpressibly Expressive in Poetry and Painting: Yazer Drozdovich and Marc Chagall in Poetic Reflection]. *Antropologiczne aspekty literatury*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białystoku (in Russian).

4. Barysevich, Yu (2001). Karotkaya gistoryya “Bum-Bam-Lita” [A short Story of “Bum-Bam-Lit”] *Krynica*. 2001. № 10. S. 4–40 (in Belarussian).
5. Voranaŭ, V. (2007) Renetrans. *Belarus*. 2007. S. 37–55 (in Belarussian).
6. Gapeeva, V. (2013) Kalekcyyaner [Collector]. *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego*. Radzyń Podlaski, 201 (in Belarussian).
7. Gapeeva, V. (2011) Kardyyagrama [Cardiogram]. *Dzeyasloŭ*. № 1(50). S. 137–147 (in Belarussian).
8. Gapeeva, V. (2017) Tam [Their]. *Dzeyasloŭ*. № 6(85). S. 213–228 (in Belarussian).
9. Goncharova-Grabovskaya, S. Ya. (2015) Russkoyazychnaya dramaturgiya Belarusi na rubezhe XX–XXI vv. (problematika, zhanrovaya strategiya) [Russian-language drama of Belarus at the turn of the 20th – 21st centuries (problems, genre strategy)]. Minsk: BGU. 220 s. (in Russian)
10. Zhurcheva, O.V. (2009) Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v russkoj drame XX veka: avtoref.dis. ... d-ra filol. nauk: 10.01.01 [Forms of expression of the author’s consciousness in the Russian drama of the 20th century: autoref.dis. ... Dr. Philol. Sciences]. Samarskij gos. un-t. Samara. 42 s. (in Russian)
11. Zhybul’, V. (2009) Shtangaj na naze, abo nakryj kazla matam [Bar on the leg or covered goat with mat]. *Teksty*. № 12(in Belarussian).
12. Kavalëŭ, S. (2013) Nyadzejsnenny praekt pakalennya. Dramaturgiya “Bum-Bam-Lita” [Generation unfinished project. “Bum-Bam-Lit” Dramaturgy] *Dzeyasloŭ*. S. 304–311(in Belarussian).
13. Kislicyna, G.M. (2015) Novaya litaraturnaya situacyya: zmena litaraturnaj paradymy: dys. d-ra filal. navuk: 10.01.01 [A new literary situation. Changing the literary paradigm. Dissertation of Doctor of Sciences: 10.01.01]; NAN Belarusi; Centr dasled. bel. kul’tury, movy, litaratury. Minsk, 241 s. (in Belarussian)
14. Lavlinskij S.P., Pavlov A.M. (2016) Groteskno-fantasticheskie aspekty novejshej dramaturgii [Grotesque-fantastic aspects of the latest drama]. *Novejšhaya drama rubezha XX–XXI vekov: predvaritel’nye itogi*[The latest drama of the turn of the twentieth – 21st centuries: preliminary results].Samara, 2016. S. 103–126 (in Russian)
15. Maljutina N. (2018) Performativnyj potencial kak metodologicheskaya problema i kak komponent dramy [Performative potential as a methodological problem and as a component of drama]. *Performatizacija sovremennoj russkoj dramy: slavyanskij literaturnyj kontekst* [Performance of modern Russian drama: Slavic literary context]. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 56–69 (in Russian).
16. Minskevich, S.(2019) Dakapacca da neba [Get to the Sky]. *Termapihy*. 2019. № 23. S. 49–95(in Belarussian)
17. Pavi, P. (1991) Slovar’ teatra [A theater Dictionary]. M.: Progress, 1991. 504 s.(in Russian)
18. Pavlov, A.M. (2012) Receptivnyj potencial monodramaticheskogo proizvedeniy [Receptive potential of monodramatic product]. *Poetika russkoj dramaturgii rubezha XX–XXI vekov* [Poetics of Russian drama at the turn of the 20th–21st centuries]: sb. nauch. st. Kemerovo: Izdatel’stvo Kemerovskogo universiteta. S. 52–67 (in Russian).
19. Pokolenie RU belorusskoj dramy: kontekst – tendencii – individual’nosti [Generation RU of Belarusian drama: context – trends – individuality]: kollektivnaya monografiya / redkol.: S. Kovalev, I. Lappo, N. Ruseckaya. Lyublin, 2020. 287 s.
20. Rudnev. P. (2018) Drama pamyati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e [Memory drama. Essay on the History of Russian Drama. 1950–2010]. Moskva. 406 s. (in Russian)
21. Sem’yan, T. (2012) Performativnyj harakter teksta sovremennoj otechestvennoj dramaturgii [The performative nature of the text of modern Russian drama]. *Ural’skij filologicheskij vestnik. Ser.: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*. № 1. S. 173. (in Russian)
22. Sin’kova, L. (2012) Specyfichnae asensavanne nacyyanal’naga ŭ belaruskaj litaratury HKH stagoddzja [The specifics of understanding the national in Belarusian literature of the twentieth century]. *Poglyady na specyfichnasc’ “malyh” litaratur: belaruskaya i ŭkrainskaya litaratury* [Views on «small» literatures. Belarussian and Ukrainian literatures] Minsk: Parkus plyus. S. 99–115 (in Belarussian)
23. Skarapanava, I.(2012) Drukapisy Zmicera Vishnëva [Printing House of Zmirc Vishnev]. *Belaruskae litaraturaznajstva*. Vyp. 10. S. 91–102 (in Belarussian).
24. Syostak, A. (2012) Ėŭ [Yes]. *Teksty*. № 2 (in Belarussian)

Статтю подано до редколегії 31 травня 2021 р.