



DOI: 10.18287/2782-2966-2021-1-3-39-49

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 821.161.1; 821.161.3

Дата: поступления статьи: 30.07.2021
после рецензирования: 14.09.2021
принятия статьи: 30.09.2021

Е.М. Лепишева

Белорусский государственный университет,
г. Минск, Республика Беларусь

E-mail: elena_tochilina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

Свои «чужие»: тенденции развития русской и белорусской драматургии последней трети XX — начала XXI века

Аннотация: в центре внимания статьи – особенности драматургического процесса в Беларуси и России, исследованные в сравнительном аспекте в советский (1970–1980-е гг.) и постсоветский (1990–2010-е гг.) периоды. Наша цель – выявить общее и различное в драматургических системах родственных литератур сквозь призму ключевых топосов художественной структуры произведений русских и белорусских авторов – *героя, конфликт, хронотоп*. Для реализации поставленных задач привлекаются методы компаративистики (сравнительный анализ литературного процесса и авторских моделей), а также историко-литературный. Материалом послужили произведения более 200 белорусских и русских драматургов. Особое внимание уделено творческим индивидуальностям, знаковым для русской (А. Вампилов, Л. Петрушевская, Н. Коляда) и белорусской (А. Макаёнок, Е. Попова, А. Дударев) литературы, отдельным направлениям («*новая волна*» русской драматургии 1970–1980-х гг.), этапам драматургической жизни («*новая драма*» 1990–2010-х гг.), эстетически спорным интенциям развития драматургии (практика «*нетутэйшых*» в белорусской постсоветской драматургии). Научная новизна исследования предопределена тем, что впервые в литературоведении предпринят сравнительный анализ динамики драматургического процесса в Беларуси и России в течение столь длительного времени – четырех последних десятилетий.

Ключевые слова: русская драматургия; белорусская драматургия; литературные взаимосвязи; компаративистика; герой; конфликт; хронотоп.

Цитирование: Лепишева Е.М. Свои «чужие»: тенденции развития русской и белорусской драматургии последней трети XX – начала XXI века // Семиотические исследования. *Semiotic studies*. 2021. Т. 1, № 3. С. 39–49. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-3-39-49>.

Благодарности: автор выражает искреннюю благодарность коллегам кафедры русской литературы БГУ, участвовавшим в совместной разработке государственных плановых научных тем: «Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: проблема героя и социума» (2011–2015 гг.), «Русская литература: автор, жанр, стиль» (2011–2015 гг.), «Русская и белорусская драматургия на рубеже XX–XXI вв. (автор, жанр, стиль)» (2016–2020 гг.).

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Лепишева Е.М., 2021 – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры русской литературы, Белорусский государственный университет, 220030, Республика Беларусь, г. Минск, пр. Независимости, 4.

SCIENTIFIC ARTICLE

Е.М. Lepisheva

Belarusian State University, Minsk,
Republic of Belarus

E-mail: elena_tochilina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-7394>

“Us them”: trends in the development of Russian and Belarusian dramaturgy of the last third of the XX — beginning of the XXI century

Abstract: the article focuses on the features of the dramatic process in Belarus and Russia, studied in a comparative aspect of the Soviet (1970s-1980s) and post-Soviet (1990s – 2010s) periods. Our goal is to identify common and different in the dramaturgical systems of related literatures through the prism of the key topoi of the artistic structure of the works of Russian and Belarusian authors – *hero, conflict, chrono-*

tope. Methods of comparative studies (comparative analysis of the literary process), as well as historical and literary methods are used to implement the tasks set. The material includes the works of more than 200 Belarusian and Russian playwrights. Russian literature (A. Vampilov, L. Petrushevskaya, N. Kolyada) and Belarusian literature (A. Makayonok, E. Popova, A. Dudarev), separate directions (“*new wave*” of Russian dramaturgy of the 1970s-1980s), stages of dramaturgical life (“*new drama*” of the 1990s-2010s), aesthetically controversial development intentions (dramaturgical practice of “*netuteyshy*” in Belarusian post-Soviet dramaturgy) are given special attention. The scientific novelty of the research is predetermined by the fact that for the first time in literary studies, a comparative analysis of the dynamics of the dramatic process in Belarus and Russia has been undertaken for such a long time – the last four decades.

Key words: Russian dramaturgy; Belarusian dramaturgy; literary interrelations; comparative studies; hero; conflict; chronotope.

Citation: Lepisheva, E.M. (2021), “Us them”: trends in the development of Russian and Belarusian dramaturgy of the last third of the XX – beginning of the XXI century, *Semioticheskie issledovaniya. Semiotic studies*, vol. 1, no. 3, pp. 39–49, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-3-39-49>.

Acknowledgments: the author expresses gratitude to colleagues of Russian Literature Department of BSU, who participated in the joint development of state planned scientific topics: “Russian and Belarusian Literature at the Turn of the 20th Century: the Problem of the Hero and Society” (2011–2015), “Russian Literature: Author, Genre, Style” (2011–2015), “Russian and Belarusian Dramaturgy at the Turn of the XX–XXI Centuries (Author, Genre, Style)” (2016–2020).

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© **Lepisheva E.M., 2021** – Cand. Sci. (fl.), Senior Researcher of the Department of Russian Literature, Belarusian State University, 4, Nezavisimosti Avenue (Prospekt), Minsk, 220030, Republic of Belarus.

Сравнительный аспект изучения русской и белорусской драматургии трех последних десятилетий XX–начала XXI века не часто становился предметом литературоведческой рефлексии. Возможно, в силу очевидной обусловленности их взаимодействия историко-литературными и социокультурными факторами: сосуществованием в едином пространстве Советского государства с его последующим распадом на ряд национально ориентированных локусов, сравнительно поздним развитием белорусской классической драматургии (1900–1920-е гг.) на фоне мощной русской литературной традиции, ситуацией билингвизма в Беларуси, не отменяющей объективно узкий ареал белорусского языка (и как следствие литературы) в мировом контексте.

Вместе с тем более детальный анализ позволяет выявить и знаковые отличия в динамике драматургического процесса в Беларуси и России, неподвластной унификации советского периода с его соцреалистической доминантой и цензурным регламентом, и неожиданные типологические параллели в период постсоветский, когда в Беларуси, казалось бы, возникли предпосылки для разновекторных художественных решений в силу роста национального самосознания, возникновения творческих объединений молодежи «Здесьние» («Гутэйшыя») (здесь и далее названия приводятся в русском переводе с указанием в скобках белорусского оригинала), «Товарищество вольных литераторов» («Таварыства вольных літаратараў»), «Бум-Бам-Лит» («Бум-Бам-Літ»), принципиально опиравшихся на западноевропейский авангард и аутентичную

литературную традицию, маркером которой стал выбор белорусского языка.

Цель статьи – выявить общее и различное в драматургических системах России и Беларуси 1970–2010-х гг., «точками бифуркации» которых выступают ключевые топосы художественной структуры пьес русских и белорусских драматургов – *герой, конфликт и хронотоп*.

Так, обстоятельное изучение **советского периода (1970–1980-е гг.)** русской драматургии на материале социально-бытовой драмы и «производственной» пьесы, предпринятое в литературоведении (Бугров 1981, Велехова 1983, Явчуновский 1989), органично их доминированию в эти годы.

В 1972 г. ушел из жизни А. Вампилов, произведения которого («Старший сын» (1967), «Утиная охота» (1970), «Прошлым летом в Чулимске» (1972)) отличались новаторством как проблемно-тематического (симптомы нравственно-духовной деградации социума, дисгармоничное мироощущение советского человека), так и жанрово-стилевого планов (полифоническая эмоциональная тональность, использованием приемов парадокса, элементов абсурда).

Однако в силу общественно-политической ситуации приоритетными были «производственные» пьесы («Человек со стороны» (1972) И. Дворецкого, «Протокол одного заседания» (1974) А. Гельмана, «Сталевары» (1972) Г. Бокарева), сфокусированные на сфере труда, что предопределило «четкие социологические параметры героя» – «делового человека», «острый социальный конфликт», документальность, злободневность, публицистическую окрашенность.

А вот «политическая» драма («Синие кони на красной траве / Революционный этюд» (1977), «Так победим!» (1981) М. Шатрова) и историческая пьеса («Эшелон» (1973) М. Рощина, «Высшая мера» (1976) В. Арро), хотя и присутствовали в жанровой палитре русской советской драматургии, однако отнюдь не определяли репертуарную политику театра, чутко уловившего интерес к частной сфере жизни – безбытийному существованию советского человека («Фантазии Фарятьева» (1975) А. Соколовой: Большой драматический театр им. Г. Товстоногова (Санкт-Петербург, 1976); «Серсо» (1981) В. Славкина: Театр на Таганке (Москва, 1985); «Надежды маленький оркестрик» (по мотивам пьес А. Володина, Л. Петрушевской, С. Злотникова): Театр на Таганке (Москва, 1980); «Смотрите, кто пришел» (1981) В. Арро: Академический театр им. В. Маяковского (Москва, 1982)).

Со всей интенсивностью это проявилось в 1980-е, актуальной рецепцией которых стало наследие А. Вампилова, аккумулировавшее утверждение на фоне, с одной стороны, соцреализма с его резонансом в отношении социально-нравственных проблем (А. Арбузов, Л. Зорин, В. Розов), а с другой – перевода их в онтологическую плоскость в произведениях А. Володина («Две стрелы», «Ящерица»), Г. Горина («...Забыть Герострата!», «Тиль»), Э. Радзинского («Беседы с Сократом») – «новой волны» как особого направления социально-бытовой драмы.

Ее представители (Л. Петрушевская, В. Арро, В. Славкин, А. Галин, Л. Разумовская и др.) направили художественную оптику на социально-экзистенциальные проблемы – дисгармоничность человека и социума и шире – модели «присутствия “я” в “мире”» (в терминологии В. Тьюпы), поданные в свете непривычной по соцреалистическим меркам деэстетизации. Впервые в советской драматургии нашли отражение наметившееся расслоение социума, противоречие между частной и общественной жизнью, дискредитация идеологических ориентиров. На сцену были выведены ранее табуированные сферы существования человека: деклассированные социальные слои (проститутки в пьесе А. Галина «Звезды на утреннем небе», душевнобольные в пьесе А. Галина «Библиотекарь»), безысходный быт (доведение нищеты до гротеска в пьесах Л. Петрушевской «Чинзано», «День рождения Смирновой»), редукция семейных ценностей («Фантазии Фарятьева» А. Соколовой, «Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова) вплоть до отсутствия фигуры отца как «символа упорядоченности, духовной и моральной силы» («Колея» В. Арро, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской) (Одесская 2009, с. 183).

Внимание к негативным социальным явлениям привело к обновлению языка: использованию просторечной, жаргонной лексики. Косноязычие

персонажей Л. Петрушевской передавало непреодолимую деформацию взаимоотношений мужчины и женщины («Лестничная клетка», «Любовь»), родителей и детей («Дом и дерево», «Я болею за Швецию»), трагическое одиночество стариков («Уроки музыки»), а сочетание в речи героев А. Галина («Группа»), В. Арро («Сад»), Л. Разумовской («Дорогая Елена Сергеевна») советских официально-деловых клише и жаргонизмов, просторечных выражений – «двойственность» сознания, скрытый цинизм *Homo soveticus*.

Обнаженный социальный негатив раскрывал новый тип героя, который был лишен как четкого социального статуса (актер-тамада в пьесе А. Галина «Тамада», манекенщица-мясник в пьесе О. Кучкиной «Лиля»), так и смысловой определенности «плохой / хороший» в силу уклонения от активного действия, духовной неприкаянности. Подобно Зиллову из пьесы «Утиная охота» А. Вампилова, он не совершал решительных поступков, а «катился по кривой, мимо семьи, работы, друзей» (Любимов 1983, с. 222). Среди наиболее репрезентативных в этом плане – Марк в пьесе Л. Разумовской «Сад без земли», Куприянов-Бэмс в пьесе В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека», Коняев в пьесе А. Галина «Восточная трибуна».

В основе произведений представителей «новой волны» лежал субстанциальный тип конфликта, имевший многоплановую структуру: на сюжетном уровне отсутствовало противоборство сторон, в подтексте было скрыто столкновение индивида с обстоятельствами социальной жизни, не имеющими нравственного оправдания. Как следствие – неразрешимость противоречий, неизменность исходной дисгармоничной ситуации.

Ее пространственно-временные параметры были идентичны реальной действительности с узнаваемыми маркерами «эпохи застоя», что обусловило специфику хронотопа, отразившего не только деформацию социально-бытовой сферы, но и тотальную неустроенность человека в мире, существование в «неидеальной онтологии». Как правило, место действия заключало семантику дисгармоничного пространства (проданная дача в пьесе В. Арро «Смотрите, кто пришел!», коммунальная квартира в пьесе А. Казанцева «Старый дом», лестничная клетка в пьесе Л. Петрушевской «Лестничная клетка»), а типичные сюжетобразующие ситуации *встречи, трапезы* свидетельствовали об отсутствии уюта, дружеских взаимоотношений («Сырая нога, или Встреча друзей» Л. Петрушевской, «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, «Восточная трибуна» А. Галина).

Отличительной чертой «новой волны» являлась и «завуалированная» авторская позиция, обнаружению которой препятствовали отсутствие

протагониста, отказ от разрешения противоречий в рамках сюжета, «открытый финал». Данная тенденция была унаследована от А. Чехова и А. Вампилова, однако подверглась модификации: обнажив табуированные сферы жизни, драматурги 1970–1980-х гг. не стремились противопоставить им «идеал».

Видимо, отсюда «уход» от разрешения противоречий на сюжетном уровне в нарочитую художественную условность, подступы к гротескно-фантастическим формам драматургического высказывания: драме абсурда, элементы которой встречаются в одноактных пьесах Л. Петрушевской и С. Злотникова, сюрреалистические приемы в пьесах «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Серсо» В. Славкина, «Синее небо, а в нем облака» В. Арро.

Таким образом, произведения «новой волны» свидетельствовали о том, что в русской драматургии 1970–1980-х гг. актуализировались традиции *критического реализма* и *модернизма*, произошла смена эстетической парадигмы, связанная с новым положением человека в мире: в быту, в обществе, в культуре, в природе.

Иные тенденции развития были присущи белорусской драматургии советского периода, что, безусловно, не отменяло типологических сходжений, диктуемых «единым советским театральным пространством», которое унифицировало репертуар, ограничивало «жанрово-тематический спектр» и вместе с тем стимулировало творческую активность возможностью постановок в театрах СССР (Кавалёв 2012, с. 171).

Это привело к разнообразию авторских индивидуальностей: помимо мэтров белорусской драматургии К. Крапивы, А. Макаёнка, продолжали утверждать себя писатели-«шестидесятники» В. Короткевич, А. Петрашкевич, Н. Матуковский, А. Делендик, в литературу пришли Е. Попова, А. Дударев, Г. Корженевская, Г. Марчук и др.

Знаковое отличие от русской драматургии проявилось в том, что направления, подобного «новой волне», в Беларуси не сложилось, хотя ее отдельные признаки были присущи авторским системам Е. Поповой и А. Дударева.

Так, в пьесах Е. Поповой впервые в белорусской драматургии в формате социально-бытовой драмы выстраивалась проекция социальных проблем на экзистенциальные. Даже в самой ранней из опубликованных пьесе «Дом на берегу моря» (1973), несмотря на близость эстетике соцреализма (введение образов дяди Федора и Феди, наделенных чувством социального долга), наметилась интенция критического реализма: крупным планом показаны духовно неудовлетворенные, растерянные герои (Рязанов, его жена Серафимы, друг юности Новицкий), социальные и семейно-бытовые противоречия не разрешались, а переходили на бытийный уровень, реализованный через рас-

суждения о быстротечности времени, недолговечности человеческой жизни, невозможности осуществить мечту.

Данные особенности еще более ярко выражены в последующих пьесах Е. Поповой «Скорые поезда» (1977), «Объявление в вечерней газете» (1978), «Жизнь Корицына» (1982) и др., отразивших ранее не освоенные в белорусской драматургии аспекты существования человека: дисгармоничное мироощущение, уклонение от взаимодействия с социумом. Неспособность разобраться в себе приводила героев к бездействию, к погружению в воспоминания (бывшие соседи по коммунальному дому в пьесе «Объявление в вечерней газете»), в иллюзию любовных отношений (Грета из пьесы «Златая чаша»), в творчество (Корицын из пьесы «Жизнь Корицына»). Это исключало открытое столкновение, приводило к невозможности на сюжетном уровне четко обозначить стороны конфликта, выделить протагониста. Отсюда – «завуалированная» авторская позиция, «открытый финал».

Помимо Е. Поповой, данный ракурс подачи социальных проблем был избран А. Дударевым («Порог», 1981, «Вечер», 1983, «И был день / Свалка», 1989), пришедшим в литературу позднее и ориентированный прежде всего на национальную литературную традицию, что выразилось в использовании белорусского языка, национальных маркерах героя (Буслай от бел. «бусел» — «аист» в пьесе «Порог», «герои-старика» в пьесе «Вечер») и хронотопа (метафора «душа-криница» в пьесе «Порог», колодец в пьесе «Вечер», рушник в пьесе «И был день... / Свалка»).

Все это резко выделяло пьесы Е. Поповой и А. Дударева в парадигме белорусской социально-бытовой драмы («Последняя инстанция» («Апошняя інстанцыя») Н. Матуковского, «Экзамен на осень» («Экзамен на восень») И. Шамякина), раскрывавших неблагополучную современность в русле *соцреалистической* традиции: на сцене присутствовал протагонист, открыто выражавший авторскую позицию (идеи социальной активности, гражданского долга), конфликт благополучно разрешался, знаменуя веру в возможность преодолеть как социальные, так и нравственно-психологические противоречия.

И даже в произведениях, сконцентрированных на «микроразладах» социума – разладе взаимоотношений мужчины и женщины («На острие» («На вастрыні») К. Крапивы, «Море, отдай перстень» («Мора, аддай пярсцёнак») Г. Корженевской), очевидны расхождения с оптикой «новой волны» русской драматургии, поскольку разлад этот подан «сглаженно»: отсутствовали хаос быта, неотвратимая жестокость и нравственно-духовная ущербность героев, обладавших оптимистическим мировосприятием.

В целом же в топ жанровой палитры белорусской драматургии входили не социально-бытовые, а *исторические драмы*, основанные как на материале X–XVIII вв. («Колокола Витебска» («Званы Віцебска») (1978) В. Короткевича, «Горе и слава / Русь Киевская» («Гора і слава / Русь Кіеўская») (1983) А. Петрашкевича, «Звон – не молитва» («Звон – не малітва») (1989) И. Чигринова), так и на «окопной правде» о Великой Отечественной войне («Решение» (1972), «Последний шанс» (1974) В. Быкова, «Рядовые» (1984) А. Дударева), *историко-биографические пьесы* о ведущих деятелях белорусской истории и культуры: Я. Купале («Кольбель четырех волшебниц» («Калыска чатырох чараўніц») (1981) В. Короткевича), Ф. Скорине («Написанное остается» («Напісанае застаецца») (1978) А. Петрашкевича), К. Калиновском («Кастусь Калиновский» («Кастусь Каліноўскі») (1983) Э. Скобелева), что было вызвано интересом к национальной истории, поиском национальной (само)идентичности, эссенцией которой выступал цельный, волевой характер, призванный утвердить высокие духовные идеалы с опорой на народный эпос.

В сущности, этой же задаче отвечала *сатирическая комедия*, взлет которой определили пьесы К. Крапивы «Врата бессмертия» («Брама неўміручасці») (1972), А. Макаёнка «Трибунал» («Трыбунал») (1970), Н. Матуковского «Мудромер» («Мудрамер») (1987).

Среди них следует выделить комедии А. Макаёнка, ознаменовавшие новую тенденцию в развитии белорусской драматургии – сочетание преемственности традиций отечественной классической литературы с ориентацией на западноевропейскую драму. Особой популярностью в СССР пользовались пьесы «Затюканный апостол» (1969), «Трибунал» (1970), в которых остро поставленные социально-нравственные проблемы (духовная деградация капиталистического общества, угроза военной оккупации) обрели философскую проекцию в силу обращения к дисгармоничной экзистенции, национальной (само)идентичности в условиях тоталитарной системы, что было реализовано в русле эстетики западноевропейской драмы абсурда, эпического театра Б. Брехта. По мнению И. Шабловской, данный ориентир был предопределен, во-первых, общей экзистенциальной проблематикой (противостояние «я» и социума (das Man) как подлинное / неподлинное бытие), во-вторых, доминированием в творчестве А. Макаёнка традиций классической белорусской драматургии с ее близостью фольклору, дидактической направленностью, ярко выраженным сатирическим началом, имеющими точки соприкосновения с драмой абсурда, поэтика которой связана с «фольклорными моделями познания мира, архетипическими образами», а воздействие на читателя / зрителя «приближается к сатирическому» (Шаблоўская 1998, с. 16–17).

Возвращаясь к жанровой парадигме белорусской драматургии, отметим незначительное место *«производственной» пьесы* («Наследный принц» («Наследны прынец») Н. Матуковского, «Синий снег» («Сіні снег») Е. Шабана и др.), что отличало ее от русской.

Таким образом, в советские годы приоритетными для белорусской драматургии были традиции отечественной классической литературы (Я. Купала, Я. Колас, К. Каганец, В. Голубок, Л. Родевич) с ярко выраженным национально-культурным компонентом – воплощением «народной философии, народной оценки событий» (Лаўшук 2010, с. 56), близостью фольклору как художественных приемов, так и мировосприятия: «хозяйственного отношения к жизни», «объединения в общественном сознании ценностей этического и эстетического идеалов» (Рагуля 2012, с. 112–113). Их реализация прослеживается на всех уровнях художественной структуры проанализированных произведений: героя, названного во многих исследованиях *«национальным»* (Васючэнка 1991, с. 22; Лаўшук 2010, с. 311), а также *«героем-стариком»* (Сабалеўскі 1985, с. 96; Бельскі 1997, с. 202), конфликта с *«социально значимой»* основой, благополучное разрешение которого связывалось с его (героя) активностью, хронотопа с национальными маркерами (Сабалеўскі 1985).

Период 1990–2010-х гг. является новым этапом в развитии русской и белорусской литератур, социокультурными предпосылкам которого стали распад Советского государства, кардинальные изменения системы традиционных ориентиров (социальных, мировоззренческих, этических). Вследствие этих процессов обновилась художественная парадигма, изменился характер русско-белорусских литературных взаимосвязей.

Среди знаковых тенденций развития русской драматургии следует выделить растворение «новой волны» в общем потоке драматургического процесса, векторами которого становятся *«традиционный»* и *«экспериментальный»*, активное утверждение *«новой драмы»*, представленной на сегодняшний день уже несколькими поколениями авторов: рубежа 1990–2000-х гг. (М. Угаров, Е. Гремина, Е. Гришковец, В. Сигарев, В. Забалуев, А. Зензинов, И. Вырыпаев, В. Леванов, братья Дурненковы, Вячеслав и Михаил, Ю. Клавдиев и др.) и 2010-х гг. (Я. Пулинович, Дм. Данилов, М. Огнева, А. Житковский, С. Давыдов, А. Волошина, Е. Алексеева и др.).

Этот «креативный взрыв» (В. Забалуев, А. Зензинов) был во многом предопределен «возвращенной драматургией» (обэриуты, М. Булгаков, А. Платонов, представители «третьей волны» эмиграции), эстетическими открытиями Л. Петрушевской и Н. Коляды.

Так, Л. Петрушевская относится к тем представителям «новой волны», авторские модели которых

подверглись трансформации: еще более активно, чем в советский период, она использует поэтику абсурда («Опять двадцать пять!» (1993), «Бифем» (2002), «Еду в сад», «Певец Певица» (обе – 2007)), переводя парадоксы постсоветской действительности в универсальную плоскость; элементы *постмодернизма* («Мужская зона» (1994), «Гамлет. Нулевое действие» (2002)), не отменяющие, впрочем, идею «духовного строительства» (Васильева 1998, Иванова 2003).

Среди эстетически продуктивных сфер российской драматургии – творческая орбита Н. Коляды. Его ранние произведения «Чайка спела», «Рогатка», «Канотье», «Сказка о мертвой царевне» (1990–1992) органично вписывались в «новую волну» за счет социального негатива, тяготения к художественной условности, тогда как в более поздних усиливается экзистенциальный компонент художественной рефлексии: героем становится «человек “порогового сознания”» (Лейдерман 1997, с. 163), психологическая коллизия воплощает его самостояние перед лицом «бездны», а хронотоп — «чувство апофатизма», «непознаваемых глубин бытия» посреди бытового хаоса (Журчева 2014, с. 101). Кроме того, Н. Коляда активно использует элементы мелодрамы (цикл «Хрущевка», 1994–1997), обращается к эстетике постмодернизма («Тройкасемеркатуз» (1998), «Старосветские помещики» (1998), «Коробочка» (2009)).

Синтезировав опыт драматургов первого постампиловского призыва и представителей западноевропейской драмы абсурда 1950-1960-х, «театра жестокости» А. Арто, постмодернизма, «новодрамовцы» продолжают дезэстетизировать действительность, демонстрируя такие стороны постсоветской повседневности, как наркомания, бездомность, немотивированная жестокость, отмирание культуры как бытийного измерения личности в пьесах «Кислород» И. Вырыпаева, «Пойдем, нас ждет машина» Ю. Клавдиева, «Бездомные» А. Родионова и М. Курочкина, «Три действия по четырем картинам» В. Дурненкова и во многих других, ставших «золотым фондом» новейшей русской литературы.

Закономерно и обращение к «социально-экзистенциальному герою», отражающему дисгармоничность «присутствия “я” в “мире”» (страх, одиночество, заброшенность) (Гончарова-Грабовская 2006, с. 22), нередко являющемуся жертвой неблагоприятных обстоятельств («Пластилин» В. Сигарева, «Выглядки» В. Леванова).

Типологию конфликтов, являющихся «модификациями “кризиса частной жизни”», предложила И. Болотян, подчеркивая их неразрешимость на уровне сюжетного действия.

Все это позволяет отметить в произведениях «новой драмы» ярко выраженное трагическое начало, передающее тип мироощущения, схожий,

по мнению О. Журчевой, с барочной «трагедией ужаса» (Журчева 2015, с. 10). Разработка подобного материала осуществляется с установкой на предельную «объективность» – «ноль-позицию», т.е. «сознательный отказ художника от своего эго» (М. Угаров) (цит. по Болотян 2018).

С самого начала вхождения в литературу представители «новой драмы» находились в интенсивном поиске новых художественных средств, обусловившем «дискретность художественной структуры пьес», например, «Русская тоска» А. Слаповского, «Кислород» И. Вырыпаева, «Терроризм» братьев Пресняковых (Гончарова-Грабовская 2006, с. 5), усиление лирического начала в тех произведениях, в которых «сценические события становятся ключом к личным воспоминаниям, ассоциациям», в частности, «Бытие № 2» И. Вырыпаева (Купченко 2012, с. 39), введение сложных для дешифровки метафор, а также культурных символов различных эпох, архетипов («Русскими буквами» К. Драгунской, «Красная чашка» А. Строганова, «Бесконечный апрель» Я. Пулинович и др.). В 2010-е гг. все это аккумулировало стремление наиболее полно реализовать перформативно-рецептивный потенциал драматургического высказывания.

Сосуществование нескольких драматургических поколений, разнообразие авторских индивидуальностей позволяют выделить два вектора развития русской драматургии 1990–2000-х гг. – «традиционную и нетрадиционную (экспериментальную) драму» (Гончарова-Грабовская 2006, с. 18).

В *традиционном* русле пишут драматурги старшего поколения (М. Рошин, В. Розов, Л. Зорин, Ю. Эдлис), некоторые представители «новой волны» (А. Галин, Л. Разумовская, М. Арбатова), ранний Н. Коляда, ряд «новодрамовцев» (К. Драгунская, В. Сигарев, Ю. Клавдиев, братья Пресняковы и др.). Приоритетными для большинства из них стали социально-экзистенциальные проблемы, отражающие через неустроенность в социуме кризис (само)идентичности в различных проявлениях, исключаящих, как правило, национальное, а эстетическим ориентиром – реализм, обновленный интенциями модернизма («...Sorry» А. Галина, «Полонез Огинского» Н. Коляды, «Русскими буквами» К. Драгунской, etc.).

Экспериментальный вектор объединяет отдельных драматургов «постампиловского» поколения (Л. Петрушевскую, А. Казанцева, О. Кучкину), Н. Садур, позднего Н. Коляду и их молодых последователей-«новодрамовцев» (А. Слаповского, О. Богаева, М. Угарова, О. Мухину, И. Вырыпаева, В. Леванова, Я. Пулинович, А. Строганова и др.). В центре их внимания – экзистенциальные проблемы (ситуация выбора, одиночество в мире, катастрофизм бытия), направившие эстетические

поиски в русле *модернизма* («Бифем» Л. Петрушевской, «Братя и Лиза» А. Казанцева, «Ю» О. Мухиной, «Бесконечный апрель» Я. Пулинович), *постмодернизма* («Мужская зона» Л. Петрушевской, «Смерть Ильи Ильича / Облом-off» М. Угарова).

О расширении жанрового диапазона русской постсоветской драматургии свидетельствуют монодрама (пьесы Е. Гришковца, «Американка» Н. Коляды, «Июль» И. Вырыпаева, «Я, пулеметчик» Ю. Клавдиева etc.) и в целом тенденция к монологизации драматургического высказывания с опорой на «эго-документ», *пьеса-вербатим* («Кислород» И. Вырыпаева, «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского и др.), *пьеса-римейк* («Гамлет. Нулевое действие» Л. Петрушевской, «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды, «На доньшке» И. Шприца).

Что касается белорусской драматургии, то ее отличительные черты предопределены социокультурной ситуацией, сложившейся в Беларуси после выхода из СССР: «неустойчивой институализацией литературного поля», конфликтом писательских поколений (Синькова 2012, с. 99), стратификацией по языковому признаку и фило-софско-эстетическим ориентирам.

Так, в эти годы выделились, с одной стороны, пласт экспериментальной драматургии, созданной на белорусском языке поколением «*тутэйшых*» конца 1980-х – 1990-х гг. (С. Ковалёв, А. Асташонок, Н. Ореховский, И. Сидорук и др.) и «*не-тутэйшых*» конца 1990-х – 2000-х гг. (З. Вишнёв, В. Жибуль, И. Син, О. Гопеева и др.), с другой, – *русскоязычная драматургия*, представленная плеядой талантливых авторов: Е. Поповой, Н. Рудковским, П. Пряжко, Д. Балыко, Д. Богославским, etc.

О месте и статусе в отечественном литературном пространстве представителей экспериментального вектора велись оживленные споры, несмотря на обращение драматургов к белорусскому языку. Некоторые ученые (А. Соболевский, С. Лавшук) считали их эстетические поиски чуждыми национальной культурной традиции, однако большинство (А. Бельский, Е. Леонова, Г. Нефагина, И. Шабловская) – всплеском творческой активности, приведшим к интенсивному обновлению жанрово-стилевой палитры.

И действительно, на рубеже 1980–1990-х гг. впервые в белорусскую драматургию приходит ряд авторов, активно ориентирующихся на эстетику *модернизма* («Ку-ку» («Ку-ку») (1992), «Лабиринт» («Лабірынт») (1997) Н. Ореховского, «Драматургические тексты» («Драматургічныя тэксты») (1997) А. Асташонка, «Голова» («Галава») (1997) И. Сидорука, «АС-линия» («АС-лінія») (1997) А. Богдановой), *постмодернизма* («Сумасшедший Альберт» («Звар’яцелы Альберт»

(1991), «Тристан и Изольда» («Трышчан ды Изольда») (1993), «Утомленный дьявол» («Стомлены д’ябал») (1997) С. Ковалева). Их творческое становление происходит в контексте «новой литературной ситуации» в Беларуси, связанной с национально-культурным возрождением, дегерархизацией, деканонизацией, деверсификацией, жанровым синкретизмом, а также прогрессивной динамикой стиливого разнообразия в литературе.

П. Васюченко назвал данную генерацию драматургов «новой волной» (Васючэнка 2000, с. 143), что свидетельствует о расхождении с российскими учеными, понимающими под «новой волной» драматургов «поствампилевского» поколения 1970–1980-х гг. С. Ковалевым предложен термин «*тутэйшыя*» (от названия литературного объединения) (Кавалёў 2012, с. 174).

С нашей точки зрения, философско-эстетические поиски представителей данной генерации не противоречат белорусской литературной традиции, но, напротив, свидетельствуют о ее реактуализации, поскольку базируются на национальной идее (отразившейся в творчестве классиков начала XX века Ф. Богусевича, Я. Купалы, М. Богдановича и др.), что предопределило использование белорусского языка.

Кроме того, драматурги уловили особый тип мироощущения постсоветского человека, не от-refлексированный в белорусской драматургии, – предчувствие катастрофичности бытия, кризис рациональности, эсхатологические настроения, нашли адекватные эстетические средства его воплощения – поэтику *абсурда*. Данная тенденция проявилась и в других славянских литературах, что позволяет ряду ученых (Е. Леоновой, Г. Нефагиной, И. Шабловской) отметить типологические параллели между произведениями Н. Ореховского, И. Сидорука, А. Асташонка, А. Богдановой и западнославянских (В. Гавел, С. Мрожек, С. Стратиев), русских (А. Казанцев, А. Демьяненко), украинских (Я. Верещак) драматургов.

Общность их авторских стратегий проявилась в концепции абсурда, имеющего социальные основания, что обусловило острую постановку вопроса о свободе личности в тоталитарном социуме, появление особого типа героя – «*потерянного, запуганного человека*, который доведен системой до сумасшедшего дома» (Шаблоўская 1998, с. 11), усиление мотивов *страха, одиночества*, реализуемых средствами «эклектической» поэтики, сочетающей реалистическое изображение и гротеск, фантастику, трагикомическую тональность (Шаблоўская 1998, с. 16). Отличие предопределено тем, что белорусские авторы остро ставят вопрос о национальной (само)идентичности, активно используют элементы национального фольклора (соломенные куклы в качестве действующих лиц в пьесе А. Богдановой «АС-лінія»).

В дальнейшем данную линию продолжили представители «поколения “Бум-Бам-Лит”» (Bortnowska 2009, Кавалёв 2013), пишущие на белорусском языке. Их вхождение в литературу в середине 1990-х – начале 2000-х происходило в русле идейно-эстетических поисков одноименного художественного движения, «столпами» которого были З. Вишнёв, В. Жибуль, И. Син, С. Минскевич и др.

В силу заведомого эстетического радикализма, обращения к неконвенциональным художественным стратегиям их драматургическая практика оказалась на периферии литературного процесса и была расценена современниками – представителями старшей генерации П. Васюченко и С. Ковалёвым как «ученичество», подражание западноевропейским абсурдистам 1950–1960-х (Васючэнка 2007, Кавалёв 2013).

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

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

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

Как представляется, эти эстетические поиски были нацелены на реализацию сферы предельно деформированного подсознания постсоветского белоруса, национальная ментальность которого осмыслялась в аспекте маргинальности, не преодолимой ни за счет погружения в бытовой комфорт (как, например, в пьесах П. Пряжко, представителя того же литературного поколения, что и «нетутэйшыя», но пишущего на русском языке), ни с помощью обращения к исторической памяти

или традиции национальной литературы (творчество «тутэйшых»).

Эстетическая спорность данной интенции развития белорусскоязычной драматургии привела к тому, что в литературном процессе 2010-х гг. начала доминировать *рускоязычная драматургия Беларуси*.

После продолжительных дискуссий о правомерности включать ее представителей в поле отечественной литературы (С. Гончарова-Грабовская, Т. Орлова, В. Мазуро, С. Ковалёв, Б. Сивэк) в литературоведении утвердилось мнение о ней как о «явлении национальном, белорусском, принимая во внимание языковой и территориальный факторы» и в то же время – «“бикультурном”, учитывая общность языка (русский) и тесную связь с театральным миром России (участие в конкурсах, постановка пьес)» (Гончарова-Грабовская 2015, с. 4).

К старшему поколению русскоязычных драматургов относятся Е. Попова, А. Делендик, С. Бартохова, Е. Таганов, авторские стратегии которых тяготеют к *реализму*.

К младшему – авторы, *обновляющие реалистическую традицию* (С. Гиргель, Д. Балыко), близкие эстетике *модернизма* (А. Курейчик, П. Пряжко, Н. Рудковский, Г. Тисецкий), *постреализма* (К. Стешик, Н. Халезин, Д. Богославский), *постмодернизма* (Г. Бартош), *авангардизма* (Д. Стронец, Д. Летуновский), что значительно обогащает белорусскую драматургию в проблемно-тематическом и эстетическом планах, придавая динамику ее развитию.

Как и их коллеги – российские «новодраматцы», молодые русскоязычные драматурги Беларуси активно разрабатывают экзистенциальные проблемы человеческого существования через социальный срез постсоветской действительности («Любовь людей» (2011), «Катапульта» (2020) Д. Богославского), редуцируют психологические мотивировки характеров («Skazka» (2004) А. Курейчика, «Мужчина – женщина – пистолет» (2005) К. Стешика, «Женщины Бергмана» (1993) Н. Рудковского), моделируют гротескно-фантастические художественные миры («Фестиваль тишины» (2009) Д. Балыко, «Блонди» (2015) Д. Богославского), предельно деформируют язык, отражая невозможность полноценной коммуникации (пьесы П. Пряжко).

В меньшей степени нашли отражение в пьесах данной генерации исторические проблемы, как правило, кардинально переосмысленные. Так, А. Курейчик предложил новые трактовки реальных исторических фактов («Пане Коханку», 2010), биографии Ф. Скорины («Скорина», 2006). Деконструкции подвергается литературный миф о Я. Купале («Немой поэт» Г. Тисецкого). События Великой Отечественной войны получили оригинальную интерпретацию в трилогии Н. Рудков-

ского «Вторжение» (1993), «Последняя любовь Нарцисса» (2006), «Дожить до премьеры» (2010).

Творчество русскоязычных драматургов Беларуси способствовало активизации русско-белорусских литературных взаимосвязей. Наиболее явные точки соприкосновения обнаруживаются в произведениях младшего поколения авторов (П. Пряжко, Н. Рудковского, К. Стешика, Д. Балыко, А. Курейчика, Д. Богославского) и российских «новодраматургов», на что указывают многие ученые (Болотян 2014, Гончарова-Грабовская 2015, С. Ковалёв 2020). Их объединяют «социологизм, документализм, биографизм, дегероизация, “катастрофическая модель”, дискретная структура, отсутствие четко выраженного конфликта, интерес к социальному негативу» (Гончарова-Грабовская 2015, с. 15).

В меньшей степени взаимосвязи проявляются в пьесах старшего поколения белорусских и русских драматургов. Лишь Е. Попова по-прежнему близка отдельным представителям «новой волны» русской драматургии (А. Галину, Л. Разумовской, М. Арбатовой) обращением к проблеме «человек и постсоветский социум», перманентным обновлением реалистической традиции.

Сосуществование нескольких поколений, разнообразие идейно-эстетических поисков свидетельствуют о стилевой поливекторности белорусской драматургии, в которой, в отличие от российской, преобладает *реалистическая традиция*.

К такому выводу подталкивает доминирование в белорусской драматургии 1990-х – 2000-х *исторического* направления, представленного 11 пьесами А. Петрашкевича, произведениями А. Дударева, отошедшего от социальных проблем («Князь Витовт» («Князь Вітаўт»), «Полочанка» («Палачанка») (обе – 1998)), многочисленными *историко-биографическими* драмами (только о Ф. Скорине написан ряд пьес, объединенные в сборник «Франциск Скорина и современность» («Францыск Скарына і сучаснасць») (2017)), несколькими десятками произведений, посвященных Великой Отечественной войне («Блиндаж» (2004) Е. Поповой, «Ты помнишь, Алёша...», «Не покидай меня...» (2004) А. Дударева, «Такая долгая гроза...» (1993) С. Бартоховой и др.).

В 2010-е гг. создается и мощный пласт *пьес-вербатим* («Patris» (2013) С. Анцилевича, В. Красовского, Д. Богославского, «Красная птица» (2013) П. Рассолько, «Возможно» («Мабыць») (2015) Д. Богославского и др.), спецификой которых в белорусской версии стала постановка вопроса на национальной (само)идентичности, не характерная для российской драматургии, разрабатывающей в данном жанре другие проявления кризиса частной жизни.

Как видим, реальная картина драматургического процесса в Беларуси и России в течение четырех

последних десятилетий не тождественна вехам истории и в точках притяжения и отталкивания напоминает саморазвивающуюся систему, а не линейное, поступательное движение. Вместе с тем есть основания полагать, что интеграция русскоязычных авторов из Беларуси в российское и мировое культурное пространство, вызванная сложной политической ситуацией в Беларуси 2020–2021-х гг., обернется дальнейшим сближением драматургических систем родственных литератур.

Библиографический список

Bortnowska, K. (2009), *Belarusian postmodernism. Lyricist of the Bum-bam-Litu generation*, Warsaw, Poland.

Бельскі А.І. Сучасная беларуская літаратура: станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.). Мінск: Народ. асвета, 1997. 254 с.

Болотян И. Антисловарь Михаила Угарова // Театр. 2018. № 34. URL: <http://oteatre.info/antislovarmihaila-ugarova/> (дата обращения: 18.02.2019).

Болотян И. Вернуть героя в центр // Современная драматургия. 2014. № 3. С. 196–203.

Бугров Б.С. Русская советская драматургия. 1960–1970-е. Москва: Высш. шк., 1981. 286 с.

Васильева М. Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4. С. 208–217.

Васючэнка П. Сучасная беларуская драматургія. Мінск: Маст. літ., 2000. 158 с.

Васючэнка П.В. Драматургія і час. Мінск: Навука і тэхніка, 1991. 143 с.

Велехова Н.А. Серебряные трубы. Советская драматургия вчера и сегодня. Москва: Совет. писатель, 1983. 375 с.

Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Москва: Флинта: Наука, 2006. 280 с.

Гончарова-Грабовская С.Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия). Минск: БГУ, 2015. 220 с.

Журчева О. Искусство преодоления страха: мотив смерти в «гоголевской трилогии» Николая Коляды // Русская литература конца XIX–XXI века: диалог с традицией / под ред. наук. Н. Maliutiny, А. Lis-Czapigi. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. С. 100–128.

Журчева О. Проблема жанра в новейшей драме XX–XXI веков, или Новая канонизация жанров // Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема жанра: сб. науч. ст. / под общ. ред. Т.В. Журчевой. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2015. С. 7–14.

Иванова Н. «Неопалимый голубок»: «пошлость» как эстетический феномен // Русская литература XX века в зеркале критики: хрестоматия. СПб.: Издат. центр «Академия», 2003. С. 484–507.

Кавалёў С. Няздзеяснены праект пакалення. *Драматыргія “Бум-Бам-Літа” // Дзеяслоў*. 2013. № 3 (64). С. 304–311.

Кавалёў С. Сучасная беларуская драматыргія: праблема аўтаномнасці // *Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск: Паркус плюс, 2012. С. 167–189.

Купченко Т.А. «Фамилия содержания»: лирическое начало в драматургии Владимира Маяковского, Ивана Вырыпаева и Павла Пряжко // *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Вып. 3: сб. науч. ст. / Отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов*. Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 2012. С. 36–52.

Лаўшук С.С. Гарызонты беларускай драматыргіі. Мінск: Бел.навука, 2010. 410 с.

Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды: критический очерк. Каменск-Уральский: Калан, 1997. 160 с.

Любимов Б. Переходный возраст // *Современная драматургия*. 1983. № 4. С. 217–227.

Нехта з тутэйшых (П. Васючэнка), Забіваньне казла // *Тэксты*. 2007. № 3. С. 183–188.

Одесская М. Отец и безотцовщина в драматургии Чехова, Вампилова и Петрушевской // *Современная драматургия*. 2009. № 1. С. 180–183.

Поколение RU белорусской драматургии: контекст – тенденции – индивидуальности / С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2020. 290 с.

Рагуля А. Філасофскі тэатр Кандрата Крапівы // *Шлях да Браны Неўміручасці: матэрыялы рэсп. навук. чыт., прысвеч. 115-годдзю з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы*, Мінск, 3 сакавіка 2011 г. / уклад. А.А. Манкевіч. Мінск: Бел.навука, 2012. С. 110–119.

Сабалеўскі А.В. Сучаснасць і гісторыя: крытычныя артыкулы. Мінск: Маст. літ., 1985. 208 с.

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.

Шаблюўская І.В. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. Мінск: Белдзяржуніверсітэт, 1998. 20 с.

Явчуновский Я.И. Драма на новом рубеже: драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты и герои, проблемы поэтики. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1989. 222 с.

References

Bortnowska, K. (2009), *Belarusian postmodernism. Lyricist of the Bum-bam-Litu generation*, Warsaw, Poland.

Belsky, A.I. (1997), *Suchasnaya Belarusian literature: stanaylenny i razvitstsyh creativchyh indyvid-*

ualnastsyay (80–90th gg.), People. asveta, Minsk, Belarus.

Bolotyan, I. (2014), Return the hero to the center, *Modern Drama*, no. 3, pp. 196–203.

Bolotyan, I.M. (2009), *Genre searches in Russian dramaturgy of the late XX – early XXI century*, Moscow, Russia.

Bugrov, B.S. (1981), *Russian Soviet dramaturgy. 1960–1970s.*, Higher School, Moscow, Russian.

Vasilyeva, M. (1998), So it happened, *Friendship of peoples*, no. 4, pp. 208–217.

Vasyuchenka, P. (2000), *Suchasnaya belarusskaya dramaturgiya*, Mast. lit., Minsk, Belarus.

Vasyuchenka, P.V. (1991), *Dramaturgiya i chas, Navuka i tehnika*, Minsk, Belarus.

Velekhova, N.A. (1983), *Silver pipes. Soviet dramaturgy yesterday and today*, The Council. Writer, Moscow, USSR.

Goncharova-Grabovskaya, S.Ya. (2006), *Comedy in Russian dramaturgy of the late XX - early XXI century*, Flint: Nauka, Moscow, Russia.

Goncharova-Grabovskaya, S.Ya. (2015), *Russian-language dramaturgy of Belarus at the turn of the XX–XXI centuries (problematics, genre strategy)*, BSU, Minsk, Belarus.

Zhurcheva, O. (2014), The art of overcoming fear: the motive of death in the Gogol trilogy by Nikolai Kolyada, *Russian literature of the late XIX–XXI century: dialogue with tradition*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszow, Poland, pp. 100–128.

Zhurcheva, O. (2015), The problem of genre in the newest drama of the XX–XXI centuries, or the New canonization of genres, *The newest drama of the XX–XXI centuries: the problem of genre: collection of scientific articles*, Publishing House of Samar. un-ta, Samara, Russia, pp. 7–14.

Ivanova, N. (2003), "The Burning dove": "vulgarity" as an aesthetic phenomenon, *Russian literature of the twentieth century in the mirror of criticism: a textbook*, Izdat. The Academy Center, St. Petersburg, Russia, pp. 484–507.

Cavalier, S. (2013), Nyazzeysneny praekt pakalennya. Drama "Boom-Bam-Lita", *Dzeyasloy*, no. 3 (64), pp. 304–311.

Cavalier, S. (2012), Suchasnaya belarusskaya dramaturgiya: prablema aytanomnastsy, *A look at the speciality of the "small" litaratura: Belarusian and Ukrainian litaratura*, Parkus Plus, Minsk, Belarus, pp. 167–189.

Kupchenko, T.A. (2012), "Surname of the content": lyrical beginning in the dramaturgy of Vladimir Mayakovsky, Ivan Vyrypaev and Pavel Pryazhko, *Poetics of Russian dramaturgy of the turn of the XX–XXI centuries: Issue 3: collection of scientific articles*, Kem. state University, Kemerovo, Russia, pp. 36–52.

Layshuk, S.S. (2010), *Garyzonty belaruskai dramaturgii*, Bel.navuka, Minsk, Belarus.

Leiderman, N.L. (1997), *The Dramaturgy of Nikolai Kolyada: a critical essay*, Kalan, Kamensk-Uralsky, Russia.

Lyubimov, B. (1983), Transitional age, *Modern dramaturgy*, no. 4, pp. 217–227.

Nekhtha z tuteishykh (P. Vasyuchenka), *Zabivanne kazla* (2007), *Teksti*, no. 3, pp. 183–188.

Odesskaya, M. (2009), Father and fatherlessness in the dramaturgy of Chekhov, Vampilov and Petrushevskaya, *Modern Dramaturgy*, no. 1, pp. 180–183.

Kovalev, S, Lappo I., Rusetskaya N. (2020), *Generation RU of Belarusian drama: context - trends – individuality*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, Poland.

Ragulya, A. (2012), *Filasofsky teatr Kandrata Krapiva, Shlyakh da Brahma Neymiruchastsi*, Belnavuka, Minsk, Belarus, pp. 110–119.

Sabaleiski, A.V. (1985), *Suchasnas i history: krytychnyya artykuly*, Mast. lit., Minsk, USSR.

Sinkova, L. (2012), Spetsifichnae asensavanne natsyanalnaga sh belaruskai litaratura XX stagodja, *A look at the speciality of the "small" litaratura: Belarusian and Ukrainian litaratura*, Parkus Plus, Minsk, Belarus, pp. 99–115.

Shabloyskaya, I.V. (1998), *Drama of absurdity i slavyanskikh litaraturakh i eyrapeysky vopyt. Paetyka. Typaloga*, Beldzyarzhuniversitet, Minsk, Belarus.

Yavchunovsky, Ya.I. (1989), *Drama at the new turn: dramaturgy of the 70s and 80s: conflicts and heroes, problems of poetics*, Sarat un-t Publishing House, Saratov, USSR.

Submitted: 30.07.2021

Revised: 14.09.2021

Accepted: 30.09.2021