

Alena Lepishava / Алена Лепішава

Badaczka niezależna / Independent researcher

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

e-mail: elupiseva@gmail.com

“Тэатр унутранай эміграцыі” Канстанціна Сцешыка

«*Theatre of Internal Emigration*» by Konstantin Steshyk

“*Teatr wewnętrznej emigracji*” Konstantina Steszika

ABSTRACT: The article focuses on one of the notable trends in the development of recent Belarusian dramaturgy, conventionally labelled as the ‘theatre of inner emigration.’ This trend stands alongside two others – the ‘theatre-barricade’ (exemplified by performances like *Gloomy Sunday* and *Dogs of Europe* by Belarus Free Theatre, as well as plays like *Offended. Belarus* by Andrei Kureichik and *Happy Birthday, Beloved! / From Russia with Love* by Diana Balyko) and the ‘theatre of conformism’ (plays by Vlada Olhovskaya staged at Yanka Kupala Theatre). The ‘theatre of inner emigration’ trend is examined through the plays by Konstantin Steshyk from various years, collected in the anthology ‘Leteli kacheli’ (Moscow: Gorodets, 2024). Manifestations of ‘inner emigration’ are analysed by looking at the significant topoi that shape the artistic structure of these plays, such as the protagonist, the conflict, and the chronotope, the significance of which is substantiated in the article.

KEYWORDS: modern Belarusian drama, ‘theatre of inner emigration’, ‘theatre-barricade’, ‘theatre of conformism’, existential type of artistic consciousness.

Канстанцін Сцешык – выдатны беларускі (рускамоўны) драматург, нарадзіўся ў 1979 г. у Салігорску, дэбютаваў у друку ў сярэдзіне 2000-х, сцвердзіў сябе ў тэатральна-драматургічнай прасторы Беларусі і замежжа дзякуючы п’есам: *Мужчина – Женщина – Пистолет*, адзначанай Міжнароднай прэміяй “Евразия-2005”, *Красная шапочка* (спецпрыз на конкурсе “Свободный театр-2005”), *Спасательные работы на берегу воображаемого моря* (адзін з пераможцаў фестывалю-конкурсу маладой драматургіі “Любимовка-2006”), *Время быть пеплом* (фіналіст “Любимовки-2012”), *Летели качели* (першае месца на конкурсе

“Ремарка–2017”), а таксама спектаклям, сярод якіх найбольш вядомыя *Время быть теплом* (рэжысёрка – Наталія Лапіна; Санкт-Пецяярбург, 2013), *Родные и близкие* (рэжысёр – Уладзімір Шчэрбань; Мінск-Лондан, 2012), *Спички ў версіі* Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы (рэжысёрка – Таццяна Ларына, Мінск, 2017), *Грязнуля* на сцэне Цюменскага вялікага драматычнага тэатра (2017), *Летели качели* на тэатральнай платформе “Ельцин Центра” (Екацярынбург, 2018), *Псибо ў фармаце чыткі ў Цэнтры беларускай драматургіі (ЦБД) пры Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі (РТБД) у Мінску ў 2019 г.*

Прычыны звароту ў гэтым артыкуле да творчасці К. Сцешыка знаходзяцца на сутыкненні розных фактараў, як знешніх у дачыненні да літаратуры, так і непасрэдна эстэтычных, метадалагічных. Так, імя драматурга дасюль мае легітымны статус у культурнай прасторы Беларусі 2020-х. К. Сцешык, мабыць, адзіны з рускамоўных аўтараў, не ангажаваных ідэалагічна, прадстаўлены на афішах дзяржаўных тэатраў, у адрозненне ад шэрагу калегаў. На жаль, сёння імёны Мікалая Халезіна, Дзіяны Балыка, Андрэя Курэйчыка прыбраныя з рэпертуару па палітычных прычынах. Што тычыцца К. Сцешыка, то падчас тыдня беларускай драматургіі ў РТБД “Канцэнтрацыя” 25 лютага – 3 сакавіка 2024 г. былі прадстаўлены ажно дзве яго п’есы ў перакладзе на беларускую мову: *Мароз* у фармаце чыткі (праект ЦБД) і спектакль *Камень дураці* (рэжысёр – Дзмітры Зімін).

Не менш важная метадалагічная прычына звароту да творчасці К. Сцешыка: яна яшчэ не станавілася аб’ектам дэталёвага літаратурна-знаўчага аналізу, у адрозненне ад творчасці Паўла Пражко, Дзмітрыя Багаслаўскага, Мікалая Рудкоўскага, Дзіяны Балыка, Андрэя Іванова, пра што сведчаць манаграфіі [Гончарова 2015; *Поколение RU белорусской драматургии...* 2020; Руднев 2018]. Згадаем, што П. Пражко і Д. Багаслаўскаму прысвечаны асобныя тамы ў 7-томнай анталогіі сучаснай беларускай драматургіі (дасюль самага буйнога выдання ў рэчышчы беларускай драмы) пад рэдакцыяй Андрэя Масквіна [*Nowa dramaturgia białoruska* 2011–2018].

Варта акрэсліць і непасрэдна эстэтычныя прычыны абрання п’ес К. Сцешыка ў якасці аб’екта навукова-крытычнай рэфлексіі. Ёсць падставы разглядаць ягоны мастацкі ўніверсум у рэчышчы “экзістэнцыяльнага тыпу мастацкай свядомасці”, дамінавальным у беларускай літаратуры асабліва ў апошнія дзесяцігоддзі. У дадзеным выпадку прапаную звярнуцца да канцэпцыі расійскай даследчыцы Валянціны Заманскай, якая вылучыла экзістэнцыяльную парадыгму руска-еўрапейскай літаратуры як метаэстэтычную катэгорыю. Неабходна падкрэсліць, што гэты зварот носіць крытычны характар: падзяляючы

шэраг назіранняў аўтаркі кнігі *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века* (Москва, 2002), варта, тым не менш, адзначыць пэўную недасканаласць магістральнага тэрміна, які мае занадта шырокае тлумачэнне. Пішучы пра “экзистэнцыяльны тып свядомасці” як пра дамінанту ў літаратуры розных перыядаў, для якой характэрны экзистэнцыяльная сітуацыя, “знешняя сюжэтная неймавернасць”, “расколатая свядомасць персанажа”, які пазнаў “усеагульны і ўсёпаглынальны абсурд быцця”, “алагічнасць слова”¹ [Заманская 2002: 98], выстройваючы тыпалагічныя ланцужкі “С. Кьеркегор – Ф. Цютчаў – Л. Талстой – Ф. Дастаеўскі – А. Шапэнгаўэр – Ф. Ніцшэ – Ф. Кафка – А. Белы – Л. Андрэеў – <...> У. Набокаў – Г. Іванаў – Ю. Мамлееў” і інш. [Заманская 2002: 8], даследчыца фактычна вызначае светаўспрыманне любога крызіснага перыяду, аднак не імкнецца тлумачыць розніцу паміж, напрыклад, поглядам на свет Л. Талстога і Ф. Кафкі ці Уладзіміра Набокава.

Асаблівага тлумачэння патрабуе і тэрмін “унутраная эміграцыя”, які, з нашага пункту гледжання, мае два значэнні і таму можа разглядацца ў двух ракурсах. Па-першае, у якасці пэўнай плыні творчай аўтарэфлексіі, рэакцыі на сацыяльна-культурныя ўмовы існавання творчай асобы ў таталітарным грамадстве. У гэтым выпадку ён карэлюе з непадцензурнай інтэнцыяй літаратурнага жыцця, “літаратурай супраціву”, у прыватнасці, у Нямеччыне 1930-х, з савецкім “саміздатам”; вектары яго навукова-крытычнага асэнсавання судакранаюцца з усім спектрам гуманітарных ведаў: антрапалогіяй, сацыяльнай філасофіяй, культуралогіяй і інш. Такім чынам, у першым значэнні “ўнутраную эміграцыю” карэктна разглядаць як адну з форм эталагічнага самапазіцыянавання ў сферы драматургіі і тэатра², побач з “тэатрам-барыкадай”, які можна разглядаць як інварыянт “тэатра палітычнага” [Паві 1991: 358]. (Яго беларускі варыянт бачыцца ў дзейнасці Беларускага свабоднага тэатра (БСТ) з акрэсленым стаўленнем да палітычных працэсаў у краіне і замежжы ў 2020-я праз пастаноўкі *Gloomy Sunday* пра фальсіфікацыю вынікаў прэзідэнцкіх выбараў у Беларусі 9 жніўня 2020 г., *Сабакі Эўропы* паводле матываў рамана Альгерда Бахарэвіча з ярскравымі палітычнымі акцэнтамі (рэжысёр абодвух – М. Халезін), а таксама ў п’есах А. Курэйчыка *Обиженные. Беларусь* (2020), сцэнічна рэалізаванай у розных краінах свету, Д. Балыка *С днём рождения, любимая!* / *From Russia with love* (2022),

¹ Тут і далей працы расійскіх даследчыкаў цытуюцца ў перакладзе на беларускую. – А. Л.

² У гэтым значэнні тэрмін выкарыстоўвае Ірына Лаппо, аўтарка прадмовы да калектыўнай манаграфіі, прысвечанай найноўшай беларускай драматургіі [Лаппо 2023: 9].

у якой адлюстравана ўспрыманне пачатку паўнамаштабнага ваеннага ўварвання Расіі ва Украіну, “тэатрам канфармізму”, да якога належыць асноўны масіў беларускага дзяржмастацтва, у прыватнасці, п’есы Улады Альхоўскай, якія займелі топ-пазіцыю ў беларускіх тэатрах³, і пастаноўкі ваенна-патрыятычнай тэматыкі⁴.

У другім значэнні “ўнутраная эміграцыя” можа быць разгледжана як інварыянт “экзістэнцыяльнага тыпу мастацкай свядомасці”, які прагледжвае паглыбленне ва ўнутраны свет як адмаўленне ад уключанасці ў знешні, гранічна дэфармаваны, не спрыяльны для самавыяўлення асобы, у тым ліку нацыянальнага. Такое светаадчуванне, рэалізаванае ў тэксце, маркіравана “маргінальнасцю”, сацыяльнай і экзістэнцыяльнай, яскравым пачуццём “памежжа”, “перыферыі”. У геапалітычным плане яно прадстаўлена ў “новай драме” постсавецкага перыяду, пра што піша крытык Павел Руднеў. У гэтым плане п’есы К. Сцешыка маюць выразныя тыпалагічныя паралелі з творамі прадстаўнікоў “тальянскай школы” (Вадзіма Ляванова, Міхаіла Дурнянкова, Юрыя Клаўдзіева) з яе міфам пра тэхнагенны горад як “агрэсіўнае асяроддзе <...> якое часцей за ўсё або заяўлена на моўным узроўні, або апасродкавана выражана праз адчуванне горада, і гэтак асяроддзе з’ядае чалавека, не пакідаючы яму магчымасці самарэалізацыі” [Журчева 2016: 293], а таксама з вучнямі Мікалая Каляды (“уральская школа”)⁵.

Пры гэтым нельга не згадаць беларускі інварыянт прачытання ментальнасці “перыферыі” ў кантэксце праблемы нацыянальнай самаідэнтычнасці. Шляхамі яе рашэння ў філасофска-культуралагічным дыскурсе стала кадыфікаванне катэгорый нацыянальнага быцця праз “код адсутнасці” [Акудовіч 2007], “ускраік сусьветнага коміксу” [Бабкоў 2010: 152], “парадоксы нацыянальнай ментальнасці” [Чернявская 2015]. Аднак у дачыненні да драматургіі К. Сцешыка паўстае заканамернае пытанне: ці звязаныя праявы феномена “ўнутранай эміграцыі” менавіта з нацыянальнай самаідэнтычнасцю? Відавочна, пра праблему нацыянальнага ў п’есах К. Сцешыка можна казаць толькі апасродкавана з прычыны неартыкуляванасці яе на ўзроўні мовы, як, напрыклад,

³ П’есы *Трикстер клуб і 6 утра, американо* ідуць у Беларускім дзяржаўным маладзёжным тэатры (рэжысёр – Андрэй Гузіў), *Хайп* – у Мінскім абласным драматычным тэатры (рэжысёр – Уладзімір Анісенка).

⁴ На сцэне НАТ імя Янкі Купалы спектаклі гэтай тэматыкі складаюць амаль трэць рэпертуару. Гл.: [online] <https://kurpalauski.by/performances/> [доступ: 02.05.2024].

⁵ Эстэтычна прадуктыўным бачыцца вяртанне ў практыку ЦБД міжнародных драматургічных лабараторый з куратарамі-драматургамі з Украіны (Павел Ар’е), Расіі (Міхаіл Дурнянкоў, Яраслава Пуліновіч), сярод якіх хацелася б бачыць прадстаўнікоў тэатральна-драматургічнага мастацтва з іншых краін.

у некаторых рускамоўных творах. Сярод іх – *Любое место, где остались следы* (2021) Марыі Бяльковіч з беларускамоўнымі фрагментамі адпаведна з эталагічным заданнем твора – раскрыць гістарычную траўму сучаснага беларуса праз досвед 2020 г. і досвед пакаленняў, а таксама *SEXTILIS* (2022), створаная пад псеўданімам Ех-son, з жанравым азначэннем “дыялогі жніўня”, у якой персанажы ў эпизодах максімальнага сацыяльнага ціску пераходзяць на беларускую.

На гэтым фоне п’есы К. Сцешыка вылучае адсутнасць выразнага нацыянальна-культурнага кампанента на ўзроўні мовы. “Унутраная эміграцыя” становіцца ў іх формулай-адлюстраваннем чалавека і свету, рэалізацыя якой, падаецца, не выключае праяў нацыянальнага, пададзенага не праз мову, а праз такія топасы ўнутранай структуры, як герой, канфлікт, хранатоп. Пад тэрмінам “топас” варта разумець канстанты мастацкага ўніверсуму драматурга, унікальнага і герметычнага, арганізаванага як метатэкст, пазбаўлены істотных змен на працягу 20-гадовага на сёння творчага шляху К. Сцешыка. Пра гэта сведчаць абранне ў якасці персанажаў п’ес розных гадоў асоб з рэдукаваным сацыяльна-псіхалагічным малюнкам, раскрытым праз “метадзеянне” – пазнанне ўласнага небыцця, з якім сутыкаюцца як Хлопчык-дым (*Спасательные работы на берегу воображаемого моря*, 2006), так і пасажыры згарэлага ў лесе аўто (*Мороз*, 2022); парадаксальныя сітуацыі, пададзеныя як адзіная магчымая форма існавання канфлікту, замкнутага на абвостраным перажыванні дысгарманічнасці свету як наканаванага і нязменнага [немагчымасць выйсці па-за межы таксічных стасункаў у п’есе *Мужчина – женщина – пистолет* (2005) адпавядае немагчымасці вярнуцца дамоў у п’есе *Друг мой*, 2020)]; гранічна рэлятыўны хранатоп з адзнакамі небяспекі, знешняй і ўнутранай, у межах якога персанажы хутчэй за ўсё развітваюцца з жыццём (*Спички*, 2015; *Голова*, 2021). Таму праблематычна казаць пра дынаміку творчага почырку К. Сцешыка, звычайна кадыфікаваную праз “перыяды творчасці”, а таксама пра тыпалагічныя сувязі, праявы якіх хутчэй вонкавыя, чым сэнсаўтваральныя для разумення канцэпцыі чалавека і свету, “унікальнай”, паводле азначэнняў П. Руднева і Д. Данілава, падчас удзелу ў складанні апошняга выдадзенага зборніка п’ес К. Сцешыка *Летели качели* (2024).

Сярод вылучаных топасаў мастацкай структуры ў п’есах драматурга найбольш распрацаваны герой, асаблівасці якога часткова закраналіся ў манаграфіі Святланы Ганчаровай-Грабоўскай [Гончарова 2015: 9]. Кідаецца ў вочы яго асацыяльнасць. Між тым, у дачыненні да аўтарскай стратэгіі К. Сцешыка нельга казаць пра абстрагаванне ад сацыяльнага зрэзу рэчаіснасці. Тэксты драматурга выкарыстоўваліся ў якасці матэрыялу для дакументальнага выказвання ў спектаклі БСТ *Мы*.

Самоідэнтыфікацыя (2011) побач з тэкстамі П. Расолькі і П. Пражко. Згадаем і Лабараторыю сацыяльнага (дакументальнага) тэатра Валянціны Мароз пры “Еўрапейскім каледжы Liberal Arts у Беларусі” (ECLAB), у межах якой выйшаў спектакль *11 апреля* (2020) пра выбухі ў мінскім метро ў 2011 г. Яго тэкставая аснова складалася з 20 інтэрв’ю, апрацаваных К. Сцешыкам і Л. Чыканасам.

Іншая справа, што герой К. Сцешыка пазбаўлены яскравага сацыяльна-псіхалагічнага малюнка. Назіраецца рэдукцыя характарыстык асобы да імя (Толя, Маша, Максим у п’есе *Спички*, Миша, Оля, Отец, Мать у п’есе *Ловушка для птиц*. Я, Василь у п’есе *Мороз* інш.), прозвішча (Палкин, Пухов у п’есе *Голова*). Пры гэтым важная роля ў раскрыцці персанажа надаецца пазасцэнічнаму часу-прасторы: сэнсавы акцэнт падае на “былое” (*Летели качели, Друг мой*), якое паўстае як маркер квазібіяграфіі, сурагату жыцця, дэманструючы гнасеалагічную калізію паміж “падалася – апынулася”, якую Уладзімір Катаеў знаходзіў у п’есах Антона Чэхава [Катаев 1979: 21]. Аднак, у адрозненне ад А. Чэхава, а пасля А. Вампілава і “поствампілаўскай хвалі” 1970–1980-х гг. ці ў тыпалагічна блізкіх да іх п’есах А. Паповай, у творах К. Сцешыка ў якасці суб’екта канфліктагеннай сферы выступае не герой, а чытач /глядач, бо на ўзроўні яго свядомасці адбываецца распадабненне свету існага і іншабыцця, да якога, па сутнасці, належыць мастацкі свет драматурга. Гэтае назіранне падаецца важным для жанравага азначэння п’ес К. Сцешыка, большасць якіх можна разглядаць праз “джала” – разнавіднасць італьянскага фільма жахаў з элементамі трылера і эротыкі, што было прадэманстравана Настай Васілевіч (складальніцай анталогіі сучаснай беларускай драматургіі *Внутри слов*, у якую ўвайшла п’еса *Голова* [Внутри слов 2023]) у даследаванні, прысвечаным аўтарскім канцэпцыям у найноўшых п’есах [Василевич 2021].

Неўзабаве паўстае пытанне, звязанае з праявай нацыянальна-культурнага кампанента на ўзроўні героя ў творах К. Сцешыка: наколькі яго адасабленне ад соцыуму і шырэй – ад жыцця матываванае нацыянальнай ментальнасцю?⁶ Адсутнасць такой матывацыі (напрыклад, праз непасрэднае выказванне ў форме маналога ці дыялогу) падаецца вонкавай. Карэктней казаць пра спробу драматурга праз сюжэтную арганізацыю, асаблівасці хранатопу, у тым ліку праз эмацыйную атмасферу, разгорнутыя рэмаркі раскрыць татальны трагізм як індывідуальнага быцця, так і калектыўнага падсвядомага, што робіць лёс героя падпарадкаваным сусвету, у якім спрадвечу ўсё ненадзейна, няўяўна, дзе кожны крок пагражае стратай жыцця.

⁶ Падрабязней гл. [Лепишева 2018].

Так, у п’есе *Спичкі* (2015) у нязначных эпізодах паўсядзённага жыцця жыхароў аднаго з мікрараёнаў Мінска (важныя тапанімічныя маркеры хранатопу: маршрут аўтобуса № 31 ад ДС Уручча да могілак у Калодзішчах) з сустрэчамі на кухні, каля пад’езда паўстае светаадчуванне цэлага пакалення – прадчуванне трагічнай наканаванасці лёсу. Пра гэта сведчаць спевы з градацыяй вусцішу “жизнь пришла на кончике ножа” / “смерть пришла на кончике ножа”, зыход праз хваробу Максіма, а праз сацыяльны гвалт – Толі, гатоўнасць Антона да самагубства, постаць Сабачніцы як увасаблення “панфобіі” – татальнай нянавісці, агрэсіі (у адрозненне ад лакальнай з пэўнымі сацыяльнымі каардынатамі) [Эпштейн 2023: 26], што адпавядае асаблівасцям хранатопу з элементамі “танаталістычнага гратэску” (ваўкі, анімістычная прырода, сімвал-лейтматыў агню ў міфалагізаваных эпізодах)⁷. У створанай пазней п’есе *Голова* гэту функцыю будзе выконваць “гратэскавы суб’ект” – адлюстраванне хтанічнасці свету⁸.

Змяшчэнне ў цэнтры такога мастацкага ўніверсуму героя – жыхара сучаснага горада з рэдукаванымі, але ж пазнавальнымі сацыяльна-псіхалагічнымі каардынатамі – не прадугледжвае яго нацыянальнага самавызначэння. Больш за тое, супярэчыць такому вектару самаідэнтыфікацыі – “сутыкненню героя з самім сабой як культурным Іншым і / або Іншымі як культурнымі артэфактамі і / або носьбітамі “іншых”, “чужых” каштоўнасцей, згодна з канцэпцыяй Сяргея Лаўлінскага і Ільміры Балацян [Лавлінский, Болотян 2019: 140]. Таму ёсць падставы разглядаць адмаўленне героя ад нацыянальнай (і іншых форм) самавызначэння як “мінус-прыём”, пад якім разумеецца адмова ад увядзення ў тэкст прадказальнага элемента.

Нарэшце, канфлікт у п’есах К. Сцешыка пазбаўлены магчымасці развівацца, замкнёны на ўзроўні сітуацыі “постканфліктнага характару”, калі па-за межамі сцэнічнага дзеяння ўжо адбылося распадабненне ўзаемаадносін героя і свету [Каблукова 2003: 93]. На сцэне мадэлюецца сітуацыя, якая праз вонкавасць нагадвае “некрытычную экзистэнцыяльную сітуацыю” ў працах філосафаў-экзистэнцыялістаў [Аббаньяно 1998; Больнов 1999] як уяўна бяспечную, падкрэслена побытавую, а насамрэч пагрозлівую для знаходжання чалавека ў модусе “сапраў-

⁷ Азначэнне прыёму прапанавана па аналогіі з “аніمالістычным гратэскам” у даследаваннях Жанны Некрашэвіч-Кароткай, прадстаўленых у рэферата *Анімалістычныя гратэскі і іх рэцэпцыя ў беларускай літаратуры: ад Міхала Карыцкага да Максіма Багдановіча* на Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Мова, літаратура і культура Беларусі ў Польшчы і свеце” (Варшава, 25–26 сакавіка 2024 г.).

⁸ Вядомы тэрмін Натана Тамарчанкі ўдакладнілі даследчыкі найноўшых драматургічных тэкстаў [Лагода, Павлов 2019: 78].

днасці”. Адсюль – лейтматывы “страчанага раю” – сурагату мары, якой няма нават на авансцэне “ўнутранага” жыцця персанажа, што ярка ўвасоблена, напрыклад, у п’есе *Летели качели*, у якой зварот да квазі-біяграфіі Ягора Летава сігналізуе пра татальную неўладкаванасць герояў у сучасным свеце.

Апрача героя і канфлікту, феномен “унутранай эміграцыі” ў п’есах К. Сцешыка ярка праяўлены праз хранатоп, гранічна рэлятыўны, пазбаўлены канкрэтных каардынатаў часу і прасторы (асобныя прыкметы пададзены пункцірна праз рэмаркі). Адзін з найбольш рэпрэзентатыўных у гэтым плане спектакляў *Родные и близкие* на сцэне БСТ (рэжысёр – У. Шчэрбань; Мінск, 2012). Яго прасторава-часавая арганізацыя маніфестуе “недастатковую субстанцыянальнасць” рэчаіснасці, у якой прадметы “не маюць безумоўнага зместу, слаба ўкаранёныя ў быцці, а само быццё трымаецца аслабелымі ўнутранымі сувязямі” [Кузнецов 2019: 276]. Гэта абумовіла стык рэальных і ірэальных планаў, пераход ад будзённай пэўнасці да ўмоўна-метафарычнага выяўлення.

Так, “рэальны” (які адпавядае аб’ектыўнай рэчаіснасці) узровень хранатопу амаль нівелюецца, бо побытавая сфера цікавіць драматурга менш за ўсё, дамінуе “перцэптуальны” з асаблівым прынцыпам эстэтычнага засваення не праз лагічна-рацыянальнае (светаразуменне), а праз інтуіцыю, напружана-эмацыйнае перажыванне (светаадчуванне), што абумоўлівае яскравую “аўтарскую прысутнасць” у тэксце праз выкарыстанне сродкаў “нетрадыцыйнага мімезіса”: парадаксальную сітуацыю, рэдукцыю прычынна-выніковых сувязяў, адсутнасць псіхалагічных матывіровак героя, код “драмы абсурду”⁹.

“Рэальны” ўзровень рэлятыўнага хранатопу падаецца “рэальна-ірэальным”, паколькі час-прастора сцэнічнага дзеяння балансуюць на мяжы жыцця і фантазмагорыі, што стварае адчуванне няўстойлівасці быцця. У цэнтры ўвагі – смерць блізкага чалавека (цёткі, таты, сястры, мачыхі, брата), раскрытая праз маналогі па-за сцэнай. Можна казаць пра прыём “наратыўнага Голасу”, які стварае “ілюзію аўтаномнасці, суверэннасці свядомасці, самакаштоўнасці «я»” [Малюціна 2014: 30]. Фантазмагарычнасць узнікае і ў выніку паслядоўнага, сюжэтна немагчымага ўсведамлення зыходу, пададзенага ў рэтрэспектыве, што стварае эфект “экзістэнцыяльных скразнякоў”, які нагадвае эмацыйную атмасферу фільмаў Дэвіда Лінча, а ў праявічым варыянце – “метафарычныя скразнякі”, пабудаваныя на стылёвых зрухах у творах Андрэя Платонава, Людмілы Петрушэўскай [Липовецкий 1994: 230].

⁹ У артыкуле выкарыстоўваецца тэрміналагічны апарат даследаванняў хранатопу Алены Крыклівец [Крыклівец 2014].

Узнікае налажэнне двух часавых пластоў *былога / цяперашняга*, актуалізуецца праблема памяці як прарыву ў іншую рэчаіснасць. Яе сцэнічнае рашэнне ажыццяўляецца праз сімвалы-лейтматывы (люстэрка, фотаздымкі), гукавое афармленне (музычны кантрапункт – пераход да какафоніі, напрыклад, натхнёная ігра на акардзеоне дзядзькі Андрэя пераходзіць у надрыўны плач па ім, спевы Рамана – у лямант падчас бойкі яго братаў [Двоеточіе]), гульня святлаценняў (дым як адзін з асноўных “прасторавых матываў”: спроба закрыць яго ў слоіку як захаванне ўспамінаў; цёмныя паўтоны). Напрыклад, наведванне пакоя памерлай цёткі суправаджаецца яе адбіткам у люстэрку (*Английский*), фотаздымкі памерлых дзядзькі Андрэя (*Пальцы*), таты з аднайменнай навелы становяцца сімваламі-лейтматывамі памяці, дэманстрацыя іх глядачу стварае праекцыю з сучаснага ў былое, ілюзію няўяўнай мяжы быцця / небыцця.

Пры ўсёй герметычнасці мастацкага свету ў метатэксце К. Сцешыка нельга не заўважыць градацыю саспенсу – таго, што ў рэфлексіі Міхаіла Эпштэйна абазначана як “пераход ад гратэску да апакаліпсісу” [Эпштейн 2023: 8]. П’есы апошніх гадоў *Голова*, *Мороз* праچытваюцца ў кантэксце сацыяльных працэсаў 2020-х, адлюстроўваюць адмысловае бачанне рэчаіснасці, якая з’язджае ў неканвенцыйную плоскасць. Сумежныя формулы прапануе найноўшая сацыяльная камунікацыя: “постпраўда”, “постыронія” становяцца маркерамі татальнай рэальнасці свету, квінтэсэнцыяй ментальнага досведу канца ХХ ст., зафіксаванага “другой прозай” з яе сюррэалістычнасцю, дэманстратыўнай анаміяй (формула “жраць свою норму” Уладзіміра Сарокіна). На пэўныя паралелі мастацкага ўніверсуму К. Сцешыка і Юрыя Мамлеева ўказаў П. Руднеў [Руднев 2024: 8].

У гэтым аспекце п’есы К. Сцешыка 2020-х увасабляюць далейшае развіццё ўяўленняў пра эрзац-свет, які адпавядае светаадчуванню чалавека ХХІ ст. з яго татальнай фрустрацыяй, атапічнасцю сацыяльнага дзеяння, культурнай сублімацыяй (яшчэ ярчэй выражанай у П. Пражко) – рэакцыямі на сацыяльны ландшафт таталітарных дзяржаў. Падаецца, што творы беларускага драматурга прапануюць адмысловую мастацкую мову для ўвасаблення паглыблення ў стан сацыяльнай і экзістэнцыяльнай “перыферыі”, зафіксаваны праз такія філасофскія, культуралагічныя азначэнні, як “антысвет” філосафа М. Эпштэйна [Эпштейн 2023], “некрапалітыка” замест “біяпалітыкі” Фуко, паводле Сяргея Мядзведзева і Андрэя Макарычава¹⁰.

¹⁰ У артыкуле звернемся да ранейшай працы Сяргея Мядзведзева [Медведев 2018], нягледзячы на выхад у свет кнігі: Andrey Makarychev, Sergei Medvedev. 2024. *Biopower in Putin's Russia: From Taking Care to Taking Lives*. Hardcover: Central European University Press, якая мае цэнзурныя абмежаванні ў Беларусі.

Асаблівую цікавасць выклікае п'еса *Голова* (2021), у якой падкрэслена ў будзённых каардынатах выяўляецца выпадзенне рэчаіснасці ў татальна рэлятыўную плоскасць. У аснове сюжэта – раптоўная знаходка адным з сяброў дзяцінства Палкіным жывой галавы, якая мае здольнасць прадказваць будучыню, але не можа размаўляць. Назва як “моцная пазіцыя тэксту” сведчыць пра прамую паралель паміж п'есамі К. Сцешыка і *Галавой* (1990) Ігара Сідарука, адной з самых рэпрэзентатыўных у кантэксце неаабсурдысцкай інтэнцыі беларускай эксперыментальнай драматургіі 1990-х. Але канцэпцыя чалавека і свету, змадэляваная К. Сцешыкам, больш адпавядае не сацыяльнаму абсурду папярэдніка, які звяртаўся да “эклектычнай паэтыкі” дзеля адлюстравання немагчымых зменаў палітычнай улады [Шаблоўская 2020: 81], а абсурду хтанічнаму, які патрабуе хутчэй візуальных сродкаў рэалізацыі. Згадаем эмацыйную атмасферу фільмаў Сяргея Балабанава (перш за ўсё *Груз 200*), “чорных камедыяў” Гошы Крыжоўнікава і інш. Танатас становіцца тут катэгорыяй светаадчування, увасабляецца ў “гратэскавым суб'екце” Галаве, якая абсалютызуе Нішто па-за межамі сацыяльна-палітычных каардынатаў. Дзеянне п'есы выстройваецца як паступовае спасціжэнне ўласнага знаходжання ў небыцці, па-за рэальным жыццём, звязаным з логікай актыўнасці Пухава, здольнага забіць галаву, пра што чытач / глядач здагадваецца раней за персанажаў, у якіх трансгрэсія свядомасці адбываецца ў фінале:

ПУХОВ. Так нельзя! Так нельзя! *Такое не может...*

В конце концов от головы остались только ошметки костей, розовые комки и заляпанные кровью стол и полотенце. Пухов остановился, весь перемазанный, с глазами навывкате и где-то присутствующий, но *явно не здесь*.

ПАЛКИН. Ты мне руку сломал, ты... гной!

ПУХОВ. Ну, вот теперь всё правильно. Никаких фокусов.

Он выронил на пол трубу и вышел из квартиры. Палкин проводил Пухова взглядом, баюкая сломанную руку. Потом посмотрел на меня.

ПАЛКИН. Вот и нет ничего, Костя. *Вообще ничего*.

Одна только боль.

Я ничего не ответил¹¹.

[Стешик 2024: 294]

Паступовае ўсведамленне знаходжання ў небыцці, да якога рэцэпіент падводзіцца дзякуючы логіцы развіцця сюжэта, рэплікам з эфектам раптоўнасці, маркіраваным лейтматывам *нішто* (пазначаны ў цытаце курсівам), фактычнай невырашальнасці першапачатковай сітуацыі,

¹¹ Курсіў наш. – А. Л.

характэрна і для п’есы *Мороз*, у якой аварыя ў лесе сканчаецца, па сутнасці, сыходам персанажаў у нябыт, пададзеным праз рэмарку:

Я прикрыл глаза. Василь был прав – Я на самом деле согрелся. Немножко, но согрелся. По крайней мере, теперь в море не плавали ледяные глыбы-убийцы. Я сбросил с себя полотенце и пошел навстречу маме, медленно выходящей из воды [Стешик 2024: 325].

Эмацыйная танальнасць гэтых твораў адрозніваецца ад атмасферы п’ес 2000-х тым: праз трагікамічнасць персанажаў, неўладкаваных у сацыяльным свеце, яскрава праступаюць трагічныя акцэнтны, звязаныя з гранічнай неўладкаванасцю на больш глабальным ўзроўні – анталагічным. “Унутраная эміграцыя” набывае значэнне не адасобленасці ад сацыяльнай рэчаіснасці, а знаходжання ў нябыце.

Папулярнасць п’ес К. Сцешыка сведчыць пра тое, што такія тып светаадчування запатрабаваны тэатральна-драматургічнай практыкай, рэзануе з тыпам светаадчування беларускага чытача / глядача, нягледзячы на адсутнасць у мастацкай структуры п’ес адсылак да канкрэтнага часу-прасторы. Гэта спрыяе захаванню спектакляў па п’есах драматурга ў рэпертуары дзяржаўных тэатраў і галоўнае – робіць яго эталагічны мэсэдж наднацыянальным, не губляючым, аднак, сувязі з сацыяльнымі каардынатамі, што сфарміравалі стаўленне герояў да жыцця з яскравымі праявамі хтанічнасці.

References

- Abban’âno Nikolo. 1998. *Struktura êkzistencii. Vvedenie v êkzistencializm. Pozitivnyj êkzistencializm*. Per. s it. A. Zorina. SPb.: Aletejâ [Аббаньяно Николо. 1998. *Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм*. Пер. с ит. А. Зорина. СПб.: Алетея].
- Akudovič Valiancin. 2007. *Kod adsutnasci: asnovy bielaruskaj miental’nasci*. Minsk: Lohvinaï [Акудовіч Валянцін. 2007. *Код адсутнасці: асновы беларускай ментальнасці*. Мінск: Логвінаў].
- Babkoï Ihar. 2010. *Z archivu epochi: try manifesty*. “Topos” №1: 146–154 [Бабкоў Ігар. 2010. *З архіву эпохі: тры маніфэсты*. “Topos” №1: 146–154].
- Bol’nov Otto Fridrih. 1999. *Filosofiâ êkzistencializma*. Per. s nem. S. Nikulina. SPb.: Lan’ [Больнов Отто Фридрих. 1999. *Философия экзистенциализма*. Пер. с нем. С. Никулина. СПб.: Лань].
- Černâvskaâ Ūliâ. 2015. *Pât’ paradoksov nacional’nogo samosoznaniâ belorusov*. “Index” [online] <http://www.index.org.ru/journal/15/15-chern.html> [dostup: 10.07.2020] [Юлия Чернявская. 2015. *Пять парадоксов национального самосознания белорусов*. “Index”].
- Ėpštejн Mihail. 2023. *Antimoral’. Bobok i panfobiâ (26–30)*. V: *Russkij antimir: politika na grani apokalipsisa*. New York: Franc Tireur USA [Эпштейн Михаил. 2023. *Антимораль. Бобок и панфобия (26–30)*. В: *Русский антимир: политика на грани апокалипсиса*. New York: Franc Tireur USA].

- Gončarova-Grabovskaâ Svetlana. 2015. *Ruskoâzyčnaâ dramaturgiâ Belarusi na rubeže XX–XXI vv. (problematika, žanrovaâ strategiâ)*. Minsk : BGU [Гончарова-Грабовская Светлана. 2015. *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*. Минск : БГУ].
- Kablukova Natal'â. 2003. *Poëtika dramaturgii L. Petruševskoj: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01*; Tom. gos. un-t. Tomsk [Каблукова Наталья. 2003. *Поэтика драматургии Л. Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01*; Том. гос. ун-т. Томск].
- Kataev Vladimir. 1979. *Proza Čehova*. Moskva: Izd-vo MGU [Катаев Владимир. 1979. *Проза Чехова*. Москва: Изд-во МГУ].
- Kriklicev Elena. 2014. *Hudožestvennyj mir V. Astaf'eva i V. Koz'ko: specifika prostranstvenno-vremennoj organizacii: monografiâ*. Vitebsk: VGU im. P.M. Mašerova [Криклицев Елена. 2014. *Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации: монография*. Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова].
- Kuznecov Il'â. 2019. *Real'nost' (276–283)*. V: *Èksperimental'nyj slovar' novejšej dramaturgii*. Red. S. Lavlinskij, L. Mnih. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL [Кузнецов Илья. 2019. *Реальность (276–283)*. В: *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*. Ред. С. Лавлинский, Л. Мних. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL].
- Lagoda Mariâ, Pavlov Andrej. 2019. *Grotesknyj sub"ekt (78–84)*. V: *Èksperimental'nyj slovar' novejšej dramaturgii*. Red. S. Lavlinskij, L. Mnih. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL [Лагода Мария, Павлов Андрей. 2019. *Гротескный субъект (78–84)*. В: *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*. Ред. С. Лавлинский, Л. Мних. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL].
- Lappo Irina. 2023. *Wstęp do polskiego wydania (7–10)*. W: *Szkie o najnowszych teatrach Białoruskim*. Red. I. Lappo. Lublin: Warszaty Kultury w Lublinie.
- Lavlinskij Sergej, Bolotân Il'mira. 2019. *Konflikt dramatičeskij (137–143)*. V: *Èksperimental'nyj slovar' novejšej dramaturgii*. Red. S. Lavlinskij, L. Mnih. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL [Лавлинский Сергей, Болотян Ильмира. 2019. *Конфликт драматический (137–143)*. В: *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*. Ред. С. Лавлинский, Л. Мних. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL].
- Lepiševa Elena. 2018. *Nacional'no-kul'turnyj komponent v ruskoâzyčnoj dramaturgii Belarusi konca XX – načala XXI veka (216–223)*. V: *Ruskaâ i beloruskaâ literatury rubeža XX–XXI vekov (k 100-letiu A.I. Solženicyna): sb. nauč. st.* Red. S. Gončarova-Grabovskaâ. Minsk: RIVŠ [Лепишева Елена. 2018. *Национально-культурный компонент в русскоязычной драматургии Беларуси конца XX – начала XXI века (216–223)*. В: *Русская и белорусская литературы рубежа XX–XXI веков (к 100-летию А.И. Солженицына): сб. науч. ст.* Ред. С. Гончарова-Грабовская. Минск: РИВШ].
- Lipoveckij Mark. 1994. *Tragediâ ili malo li čto eše. "Novyj mir". №10: 229–232* [Липовецкий Марк. 1994. *Трагедия или мало ли что еще. "Новый мир" №10: 229–232*].
- Malûtina Natal'â. 2014. *Plastika personifikacii Golosa kak katalizator dejstviâ v sovremennoj drame (29–46)*. V: *Novejšaâ drama rubeža XX–XXI vekov: problema dejstviâ*. Red. T. Žurčevoj. Samara: Samarskij universitet [Малютина Наталья. 2014. *Пластика персонификации Голоса как катализатор действия в современной драме (29–46)*. В: *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*. Ред. Т. Журчевой. Самара: Издательство Самарского университета].
- Medvedev Sergej. 2018. *Biopolitika avtoritarnogo tranzita. "Colta". 14.12.2018* [online] <https://www.colta.ru/articles/society/20042-biopolitika-avtoritarnogo-tranzita>

- [dostup: 02.04.2024] [Медведев Сергей. 2018. *Биополитика авторитарного транзита*. “Colta”. 14.12.2018].
- Nowa *dramaturgia białoruska*, t. 1–7. 2011–2018. Wybór, redakcja i wstęp A. Moskwina. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej.
- Pavi Patris. 1991. *Teatr političeskij*. V: *Slovar' teatra*. Per. s fr. Moskva: Progress [Пави Патрис. 1991. *Театр политический*. В: *Словарь театра*. Пер. с фр. Москва: Прогресс].
- Pokolenie RU beloruskiej dramaturgii: kontekst – tendencji – individual'nosti*. 2020. Red. S. Kovalev, I. Lappo, N. Ruseckaâ. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej [Поколение RU белорусской драматургии: контекст – тенденции – индивидуальности. 2020. Ред. С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej].
- Rudnev Pavel. 2018. *Drama pamâti. Očerki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [Руднев Павел. 2018. *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*. Москва: Новое литературное обозрение].
- Rudnev Pavel. 2024. *Melanholiâ âzyka (7–10)*. V: *Leteli kačeli: [P'esy]*. Moskva: Gorodec [Руднев Павел. 2024. *Меланхолия языка (7–10)*. В: *Летели качели: [Пьесы]*. Москва: Городец].
- Stešik Konstantin. 2024. *Leteli kačeli: [P'esy]*. Moskva: Gorodec [Стешик Константин. 2024. *Летели качели: [Пьесы]*. Москва: Городец].
- Šabloŭskaâ Iryna. 2020. *Drama absurdu ŭ slavânskich litaraturah i eŭrapejski dosved (60–85)*. U: *Memoria et Gloria. Pamâc' i slava. Iryna Vikenc'eŭna Šabloŭskaâ. Da 80-goddzâ z dnâ narodžennâ*. Minsk: BDU [Ирына Шаблоўская. 2020. *Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі досвед (60–85)*. У: *Меморія і Глорія. Памяць і слава. Ірына Вікенцьеўна Шаблоўская. Да 80-годдзя з дня нараджэння*. Мінск: БДУ].
- Vasilevič Anastasiâ. 2021. *Forma beloruskoj sovremennoj dramaturgii kak vyraženie avtorskoj koncepcii*. V: *Teatral'nye točki*. 17.12.2021 [online] <https://theatricalpoints.com/ru/777> [dostup: 02.04.2024] [Василевич Анастасия. 2021. *Форма белорусской современной драматургии как выражение авторской концепции*. В: *Театральные точки*].
- Vnutri slov: antologija sovremennoj belarusskoj dramaturgii*. 2023. Sost. A. Vasilevič; predisl. E. Lepiševoj. Minsk: Izdatel' Cimberov R.M. [Внутри слов: антология современной белорусской драматургии. 2023. Сост. А. Василевич; предисл. Е. Лепишевой. Минск: Издатель Цимберов Р.М.].
- Zamanskaâ Valentina. 2002. *Ėkzistencial'naâ tradiciâ v ruskoj literature XX veka*. Moskva: Flinta [Заманская Валентина. 2002. *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века*. Москва: Флинта].
- Žurčeva Tat'âna. 2016. «*Tol'âtinskââ dramaturgiâ*» *kak provincial'nyj literaturnyj proekt (284–294)*. V: *Novejšââ drama rubeža XX–XXI vv.: predvaritel'nye itogi*. Samara: Izdatel'stvo Samarskogo universiteta; [Татьяна Журчева. 2016. «*Тольяттинская драматургия*» *как провинциальный литературный проект (284–294)*. В: *Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги*. Самара: Издательство Самарского университета].

STRESZCZENIE: Głównym tematem artykułu jest jedna z charakterystycznych tendencji rozwoju najnowszej białoruskiej dramaturgii, określona jako “teatr wewnętrznej emigracji” obok “teatru barykadowego” (spektakle *Gloomy Sunday*, *Сабакі Эўропы* Wolnego Teatru Białoruskiego, sztuki *Обиженные*. *Беларусь* Andrzeja Kurejczyka,

С днём рождения, любимая! / From Russia with love Diany Balyko), “teatru konformizmu” (sztuki Władcy Olchowskiej na scenie Teatru Kupałowskiego). Pierwsza z wymienionych tendencji została przeanalizowana na przykładzie sztuk Konstantina Steszika z różnych lat, zawartych w zbiorze *Летели качели* (Москва: Городец 2024). Przejawy “wewnętrznej emigracji” są analizowane przez pryzmat kluczowych elementów ich artystycznej struktury (bohater, konflikt, chronotop), a uzasadnienie wyboru tych elementów zostało przedstawione w artykule.

СЛОВА КЛЮЧОВЕ: współczesny dramat białoruski, “teatr emigracji wewnętrznej”, “teatr barykadowy”, “teatr konformizmu”, egzystencjalny typ świadomości artystycznej.

АНАТАЦЫЯ: У цэнтры ўвагі артыкула – адна з яркавых інтэнцый развіцця найноўшай беларускай драматургіі, умоўна абазначаная як “тэатр унутранай эміграцыі”, якая вылучаецца побач з “тэатрам-барыкадай” (спектаклі *Gloomy Sunday*, *Сабакі Эўропы* Беларускага свабоднага тэатра, п’есы *Пакрыўджаныя. Беларусь* Андрэя Курэйчыка, *С днём рождения, любимая! / From Russia with love* Дзіяны Балька), “тэатрам канфармізму” (п’есы Улады Альхоўскай на сцэне Купалаўскага тэатра). Першая з названых інтэнцый прааналізавана на матэрыяле п’ес Канстанціна Сцешыка розных гадоў, уключаных у зборнік *Летели качели* (2024). Праявы “ўнутранай эміграцыі” аналізуюцца праз знакавыя топасы іх мастацкай структуры (герой, канфлікт, хранатоп), а іх вылучэнне абгрунтавана ў артыкуле.

КЛЮЧАВЫЯ СЛОВЫ: сучасная беларуская драматургія, “тэатр унутранай эміграцыі”, “тэатр-барыкада”, “тэатр канфармізму”, экзістэнцыяльны тып мастацкай свядомасці.

Data przesłania artykułu: 25.05.2024

Data akceptacji artykułu: 20.08.2024

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Alena Lepishava / Алена Лепішава – Białoruś, badaczka niezależna; doktor nauk filologicznych; specjalność naukowa: literaturoznawstwo rosyjskie, literaturoznawstwo białoruskie; zainteresowania naukowe: dramat białoruski 1970–2020, literatura białoruska XX – początku XXI w., komparatystryka.

Wybrane publikacje (2023–2024):

1. Лепішава Алена. 2023. *Гэта новы голас. Але голас – адтуль. Рэцэнзія на кнігу Насты Кудасавай Побач. “Дзеяслоў” № 4 (125): 230–234.*
2. Лепішева Елена. 2023. *Насилие в русской и белорусской драматургии 2010-х гг.: эстетический и коммуникативный аспекты (36–42).* В: *Энергия травмы: сб. науч. ст.* Ред. Т. Автухович. Гродно: ГрГУ.