

Сяргей  
Кавалёў

Люблін

## Драматургія пакалення „Бум-Бам-Літ”

*Dramatic works of the “Bum-Bam-Lit” generation*

Па-беларуску мы пішам таму, што гэтая мова крыху больш, чым расейская ці нямецкая дазваляе нам быць шчырымі. Беларуская мова не была моваю нашых маці і школьных настаўнікаў, але гэтая мова большыні нашых сяброў, мова не вертыкальных, а раўнапраўных стасункаў паміж людзьмі.

Юрась Барысевіч, з прадмовы да зборніка Вольгі Гапеевай *Рэканструкцыя неба* (2003)

**П**арадаксальная сітуацыя склалася сёння ў Беларусі з драматургіяй.

З аднаго боку, ніколі яшчэ не было ў кратне такой колькасці маладых, таленавітых драматургаў як цяпер: Павел Пражко, Мікалай Рудкоўскі, Сяргей Гіргель, Канстанцін Сцешык, Андрэй Курэйчык, Андрэй Карэлін, Дыяна Балыка, Павел Расолька, Анатоль Шурпін, Андрэй Шчуцкі, Дзмітры Багаслаўскі. Многія з іх вядомыя за межамі краіны, іх п’есы перамагаюць у міжнародных драматургічных конкурсах, публікуюцца ў аўтарытэтных маскоўскіх часопісах, ставяцца ў многіх расійскіх тэатрах. Можна смела гаварыць пра феномен сучаснай беларускай драматургіі на постсавецкай тэатральнай прасторы.

З іншага боку, усе згаданыя аўтары, а таксама дзесяткі незгаданных, пішуць свае п’есы па-руску і ўзнікае слушнае пытанне: ці з’яўляюцца яны беларускімі драматургамі ці, хутчэй, рускімі аўтарамі, якія жывуць у Беларусі? Адны даследчыкі ўпэўнена залічваюць іх да беларускай літаратуры<sup>1</sup>, іншыя катэгарычна дыстансуюцца ад разгляду іх творчасці.<sup>2</sup> Абодва пункты гледжання маюць сваё тэарэтычнае і гістарычнае абгрунтаванне. Не закранаючы ў гэтым артыкуле праблему шматмоўнасці беларускай літаратуры, заўважым, што ў цяперашняй гра-

<sup>1</sup> С. Гончарова-Грабовская, *Русскоязычная литература Беларуси конца XX–начала XXI века*, Минск 2010.

<sup>2</sup> B. Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011.

мадска-палітычнай і моўнай сітуацыі ў краіне слухна разглядаць рускамоўныя п'есы як састаўную частку айчынай драматургіі. Беларускамоўная і рускамоўная плыні ўзаемадапаўняюць адна адну: першая захоўвае і творча развівае нацыянальныя традыцыі, другая больш актыўна адлюстроўвае змены ў сучасным жыцці і плённа засвойвае вопыт расійскай школы.

Праблема ў тым, што ідылічны малюнак гарманічнага суіснавання і ўзаемаўзбагачэння дзвюх плыняў айчынай драматургіі далёкі ад рэальнага стану рэчаў. Калі раней глядач бачыў на тэатральных афішах імёны беларускамоўных аўтараў побач з імёнамі рускамоўных (напрыклад, Аляксея Дударова і Алены Паповай у 80-я гг. ці Сяргея Кавалёва і Зміцера Бойкі ў 90-я гг. XX ст.), то сёння дарэмна шукаць на афішах імёны маладых беларускамоўных драматургаў побач з імёнамі іх рускамоўных калег. Тэатральныя крытыкі слухна заўважаць, што п'есы маладых аўтараў рэдка з'яўляюцца ў рэпертуары айчынных тэатраў, і гэта праўда, але яшчэ больш горкая праўда заключаецца ў тым, што беларускамоўныя п'есы не з'яўляюцца ўвогуле. Усе драматургічныя дэбюты, якія адбыліся на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі на працягу апошняга дзесяцігоддзя – гэта пераклады з рускай мовы на беларускую. Адсутнасць у рэпертуары РТБД і іншых тэатраў Беларусі п'ес маладых беларускамоўных аўтараў тлумачыцца не злой воляй дырэктараў і рэжысёраў, а куды больш істотнай прычынай: выбіраць няма з чаго. „Усе маладыя драматургі пішуць па-руску”, – у адзін голас сцвярджаюць рэжысёры і дырэктары тэатраў. Калі запытацца ў тэатральных крытыкаў пра маладую беларускую драматургію, яны ўпэўнена назавуць імёны пералічаных на пачатку нашага артыкула рускамоўных аўтараў і наўрад ці згадаюць хоць аднаго аўтара беларускамоўнага. І, сапраўды, за апошнія дзесяцігоддзе ў Беларусі не з'явілася ніводнага маладога драматурга, які б пісаў па-беларуску і ўпэўнена заявіў пра сябе на тэатральнай сцэне, заняўшы годнае месца побач з Мікалаем Рудкоўскім, Дзмітрыем Багаслаўскім, Паўлам Пражко.

Вядома, можна сказаць, што для літаратуры важная не мова, на якой піша той ці іншы аўтар, а наяўнасць таленту. Напэўна, так лічыць Андрэй Масквін, укладальнік польскай анталогіі *Nowa dramaturgia białoruska* [*Новая беларуская драматургія*]<sup>3</sup>, дзе беларуская драматургія прадстаўлена выключна творчасцю рускамоўных аўтараў. Бясспрэчна, талент для пісьменніка – рэч неабходная, і тэатру не варта ставіць п'есу толькі таму, што яна напісана па-беларуску. Але ж мова для нацыянальнай культуры – каштоўнасць анталогічная і стварэнне беларускай літаратуры *выключна* на рускай мове – гэта нонсэнс і этычная катастрофа.

Няўжо сапраўды няма сёння маладых аўтараў, якія б пісалі, ці хаця б спрабавалі пісаць па-беларуску драматургічныя тэксты? Даследчык, які спрабуе адказаць на гэтае простае пытанне, апынаецца ў складаным становішчы.

Па-першае, усе беларускія падручнікі, дапаможнікі, навуковыя манаграфіі, у якіх можна знайсці хоць нейкую інфармацыю пра сучасную беларускую драма-

<sup>3</sup> А. Moskwin, *Nowa dramaturgia białoruska*, Warszawa 2011.

тургію, выдадзены напрыканцы ХХ–у пачатку ХХІ ст. і заканчваюцца разглядам творчасці прадстаўнікоў пакалення „тутэйшых”.<sup>4</sup> Нядаўна з’явіліся два цікавыя замежныя выданні: змястоўны том англійскага прафесара Арнольда Макміліна *Пісьменства ў халодным клімаце. Беларуская літаратура ад 70-х гг. ХХ ст. да нашых дзён*<sup>5</sup> і манаграфія польскай даследчыцы Беаты Сівэк *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze [Укрыжаваная свабода. Нарыс беларускай драматургіі і тэатра]*.<sup>6</sup> Але і ў гэтых даследаваннях разгляд драматургіі заканчваецца на творчасці колішніх удзельнікаў суполак „Тутэйшыя” і „Таварыства Вольных Літаратараў” (другая палова 80-х гг.–90-я гг. ХХ ст.), а з сучасных драматургаў згадваюцца толькі рускамоўныя аўтары Андрэй Курэйчык і Андрэй Карэлін.<sup>7</sup>

Па-другое, у Беларусі няма спецыялізаванага драматургічнага часопіса накшталт расійскай „Современной драматургии” ці польскага „Dialogu”, дзе друкаваліся б сучасныя п’есы і з дапамогай якіх можна было б сачыць за станам сучаснай драматургіі. Зрэдку п’есы публікуюцца ў беларускіх часопісах „Полымя”, „Маладосць”, „Дзеяслоў”, але, звычайна, гэта п’есы вядомых аўтараў, якія неаднаразова ставіліся ў тэатрах. Даследчык сучаснай драматургіі можа, праўда, звярнуцца да нешматлікіх зборнікаў п’ес, выдадзеных у Беларусі на працягу апошняга дзесяцігоддзя, але гэтыя зборнікі могуць увесці ў зман шукальніка беларускіх тэкстаў. Напрыклад, у восьмым выпуску зборніка *Беларуская драматургія (2004)*<sup>8</sup>, змешчана п’еса Андрэя Карэліна *Лафантэн, або Белая кашуля з чорным каўняром*, а ў зборніку *3 Куфара ўсяго багата (2008)*<sup>9</sup> п’есы Мікалая Рудкоўскага *Ана і ананас* і Андрэя Бібікава *Яма без пазнакі*, што гэта пераклады з рускай мовы. У зборніку *Сучасная польская і беларуская драматургія (2008)*<sup>10</sup> змешчана пяць польскіх п’ес

<sup>4</sup> А. Бельскі, *Сучасная беларуская літаратура. Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў*, Мінск 1997; А. Бельскі, *Сучасная літаратура Беларусі*, Мінск 2000; П. Васючэнка, *Сучасная беларуская драматургія*. Мінск 2000; Т. Гаробчанка, *На мяжы стагоддзяў. Сучасны беларускі драматычны тэатр*, Мінск 2002; С. Лаўшук, *Драматургія*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя*, у 4 т., т. 4, кн. 2: 1986–2000, рэд. У. Гніламёдаў, С. Лаўшук, Мінск 2003, с. 88–116; Ф. В. Драбеня, *Беларуская драматургія канца ХХ- пачатку ХХІ стагоддзя. Жанрава-стылёвыя тэндэнцыі*, Мінск 2012.

<sup>5</sup> Гл. англ. выданне: А. McMillin, *Writing in a cold climate. Belarusian literature from the 1970s to the present day*, London 2010. Гл. бел. выданне: А. Макмілін, *Пісьменства ў халодным клімаце. Беларуская літаратура ад 70-х гг. ХХ ст. да нашых дзён*, Беласток 2011.

<sup>6</sup> В. Siwek, *op. cit.*

<sup>7</sup> Як ужо адзначалася, Беата Сівэк лічыць неправамерным разглядаць творчасць рускамоўных аўтараў у кантэксце гісторыі беларускай драматургіі, але падае ў сваёй кнізе звесткі з жыцця і творчасці Андрэя Курэйчыка як прыклад паспяховай пісьменніцкай біяграфіі. Што датычыцца Арнольда Макміліна, ён большую ўвагу надае творчасці Андрэя Карэліна, рускага па-нацыянальнасці аўтара, які, аднак, спрабуе перакладаць свае п’есы на беларускую мову, а па некаторых звестках – нават пісаць па-беларуску.

<sup>8</sup> *Беларуская драматургія. Зборнік п’ес для прафесійных і аматарскіх драматычных тэатраў*, укл. Г. Каржанеўская, вып. 8. Мінск 2004.

<sup>9</sup> *3 Куфара ўсяго багата! П’есы*, укл. С. Турбан, К. Саладуха, Мінск 2008.

<sup>10</sup> *Сучасная польская і беларуская драматургія*, укл. К. Смольская, І. Блінкоў, Мінск 2008.

у перакладзе на беларускую мову і чатыры п'есы айчынных аўтараў на беларускай мове: *Ана і ананас* М. Рудкоўскага, *Белы анёл з чорнымі крыламі* Д. Балыкі, *Сталіца Эраўнд* С. Гіргеля, *Ювілія для падзорнай трубы* Т. Ламонавай. Але насамрэч пералічаныя п'есы з'яўляюцца перакладамі з рускай мовы (можа, за выключэннем п'есы Таццяны Ламонавай, якая час ад часу піша па-беларуску), толькі ў адрозненні ад перакладаў з польскай імёны перакладчыкаў з рускай мовы не пазначаны. Чытач зборніка, таксама як і глядач спектакля *Белы анёл з чорнымі крыламі* ў РТБД можа зрабіць выснову, што п'еса Д. Балыкі напісана па-беларуску (на тэатральнай афішы імя перакладчыка таксама адсутнічае), але як тады растлумачыць прысутнасць гэтай п'есы ў зборніку *Пакаленне jeans. П'есы маладых драматургаў Беларусі ў перакладзе Андрэя Каляды* (2007)<sup>11</sup>? Дарэчы, згадваецца ў зборніку, укладзеным Мікалаем Халезіным і Наталляй Калядой, таксама п'еса С. Гіргеля *Сталіца Эраўнд*, толькі пад іншай, арыгінальнай назвай: *Москва Радіальная*.

Блытаніны з мовай няма ў зборніку п'ес *Une moisson en hiver* (2011)<sup>12</sup>, укладзеным Ларысай Гулімэт і Вірджыніяй Шыманец. Укладальніцы падаюць арыгінальную назву кожнай з перакладзеных п'ес і сумленна паведамляюць, з якой мовы – беларускай ці рускай – п'еса перакладзена. У парыжскай анталогіі сучасная драматургія Беларусі прадстаўлена творамі як рускамоўных аўтараў (Дз. Строцава, Ц. Ільеўскага, П. Расолькі, А. Карэліна, М. Рудкоўскага, А. Курэйчыка, П. Пражко), так і беларускамоўных (А. Часа, В. Жыбуля). Акрамя таго, укладальнікі даюць інфармацыю пра публікацыю п'есы ў беларускім друку (калі такая была), дзякуючы гэтаму можна, напрыклад, адшукаць п'есу Віктара Жыбуля *Штангай па назе, альбо Накрый казла матам*, апублікаваную ў малатыражным альманаху *Тэксты* (2009).<sup>13</sup>

Пачаўшы з тэксту Віктара Жыбуля, нам удалося знайсці ў розных выданнях яшчэ некалькі драматургічных твораў, напісаных маладымі аўтарамі па-беларуску. У зборніку Ганны Ціханавай *Фільтры сноў* (Мінск 2003) змешчана п'еса *Сны аднаго дзялогу*, у зборніку Вольгі Гапеевай *Рэканструкцыя неба* (Мінск 2003) – п'еса *Калекцыянер*, а ў часопісе „Дзеяслоў” (2011, №1) – яе п'еса *Кардыяграма*.

Сімптаматычна, што ўсе тры згаданыя аўтары – В. Жыбуль, В. Гапеева, Г. Ціханова ўваходзілі ў свой час у вядомую літаратурную суполку „Бум-Бам-Літ”. І калі шукаць назву для пакалення, якое прыйшло ў літаратуру ўслед за пакаленнем

<sup>11</sup> *Пакаленне jeans. П'есы маладых драматургаў Беларусі ў перакладзе Андрэя Каляды*, укл. М. Халезіна, Н. Каляды, Мінск 2007.

<sup>12</sup> *Ene moisson en hiver. Panorama des écritures théâtrales contemporaines de Biélorussie*, sous la direction de Larissa Guillemet et de Wirginie Symaniec, Paris 2011.

<sup>13</sup> Укладальнікі анталогіі падаюць памылковую інфармацыю пра тое, што п'еса В. Жыбуля змешчана ў шостым нумары альманаху „Тэксты”. Насамрэч, у 2009 г. выйшаў № 12. Зрэшты, у блытаніне вінаватыя самі выдаўцы альманаху, якія наўмысна не карысталіся скразной нумерацыяй, а стваралі містыфікацыю, пазначыўшы чатыры выпускі „Тэкстаў” наступным чынам: №1, №3, №6, №12. Дарэмна шукаць у бібліятэках пяты ці, напрыклад, адзінаццаты нумары альманаху: яны па-просту не існуюць.

„тутэйшых”, ворта прыняць азначэнне, прапанаванае польскай даследчыцай Катажынай Бартноўскай: „пакаленне Бум-Бам-Літу”.<sup>14</sup> Да гэтай генерацыі адносяцца пісьменнікі, якія нарадзіліся ў другой палове 70-х–першай палове 80-х гг. XX ст, а ў другой палове 90-х гг.–пачатку XXI ст. ўваходзілі ў „Бум-Бам-Літ” (але маглі і не ўваходзіць і нават катэгарычна не прымаць эстэтычную праграму гэтага „руху”, таксама, як многія з тых, каго сёння гісторыкі літаратуры залічваюць да пакалення „тутэйшых”, не ўваходзілі ў таварыства „Тутэйшыя” і суполку „Таварыства Вольных Літаратараў”, а нават рашуча не прымалі праграму гэтых аб’яднанняў).

У прадмове Зміцера Вішнёва да кнігі Ганны Ціханавай змешчана інфармацыя пра спробу выдання напрыканцы 90-х гг. XX ст. сябрамі суполкі драматургічнага зборніка п’ес з красамоўнай назвай *Нетутэйшыя*.<sup>15</sup> На жаль, у адрозненні ад шматлікіх паэтычных, мастацкіх і музычных праектаў, драматургічны праект бумбамлітаўцаў не быў здзейснены. Але асобныя з гэтых драматургічных твораў былі пазней надрукаваныя ў альманаху *Тэксты* (№1, №3, №6, №12) і можна збольшага рэканструяваць змест нявыдадзенага зборніка. Рукапіс складаўся з наступных твораў: *Клятва Гіпакрата* Лявона Вольскага, *Цыркулярны душ* Ігара Сідарука, *Едзе! А. Часа, Нараджэнне* Віталія Пятроўскага, *Яно ы Ано* Ільлі Сіна, *Фаракаінавыя мумілюсікі* Зміцера Вішнёва, *Аум і Карлікі* Вальжыны Морт, *Дыялог са шклянных перлінаў, ці Апошняя сустрэча з гуру* Івушкі Панінай, *Катарсіс* Джэці. З прадмовы *Забіванне казла*.<sup>16</sup> можна даведацца, што ў склад зборніка *Нетутэйшыя* ўваходзілі таксама тэксты *Канспект п’есы* Алеся Туровіча, *Свет, які я не выдумаў* Алеся Бычкоўскага, *Анёл зацяты* Ігара Вугліка, *Гадо прыйшоў* Юрася Барысевіча. І, вядома, згаданыя вышэй п’есы Віктара Жыбуля, Ганны Ціханавай, Вольгі Гапеевай (маецца на ўвазе *Калекцыянер*).

Што можна сказаць пра ўсе гэтыя творы? Па-першае, большасць з іх не выпадае назваць паўнаwartаснымі п’есамі. Гэта напісаныя дыялогамі невялічкія тэксты, фрагменты, абразкі, карацелькі, абсурдэлькі і г.д. Па-другое, назва *Нетутэйшыя* не адпавядае рэчаіснасці, бо такія аўтары як Лявон Вольскі, А. Час (Барыс Пятровіч), Ігар Сідарук належаць якраз да пакалення „тутэйшых” і нават прадмова напісаная адным з актыўных удзельнікаў таварыства „Тутэйшыя” Пятром Васючэнкам.

Паспрабуем вызначыць асаблівасці драматургіі пакалення „Бум-Бам-Літ” на прыкладзе трох найбольш цікавых твораў: *Штангай па назе...* В. Жыбуля, *Калекцыянер* В. Гапеевай і *Сны аднаго дыялогу* Г. Ціханавай.

<sup>14</sup> K. Bortnowska, *Białoruski postmodernizm. Liryka „pokolenia Bum-Bam-Litu”*, Warszawa 2009.

<sup>15</sup> З. Вішнёў, *Марскія шпількі*, [у:] Г. Ціханова, *Фільтры сноў*, Мінск 2003, с. 6.

<sup>16</sup> Прадмова апублікавана ў выглядзе артыкула пад псеўданімам „Нехта з тутэйшых” („Тэксты” 2007, №3, с. 183–188). З вялікай доляй верагоднасці можна меркаваць, што аўтарам прадмовы з’яўляецца Пятро Васючэнка – крытык, літаратуразнаўца, драматург. Зрэшты, сам Зміцер Вішнёў, укладальнік зборніка, раскрывае гэтую таямніцу ў прадмове да зборніка Ганны Ціханавай (З. Вішнёў, *Марскія шпількі*, с. 6).

П'еса *Штангай па назе, альбо накрый казла матам* напісана таленавітым паэтам-эксперыментатарам Віктарам Жыбулем (нар. у 1978 г.). Жыбуль увайшоў у літаратуру як аўтар поліндромнай паэмы *Рогі гор*, авангардных паэтычных зборнікаў *Калі ў хаце дыверсант* (1997), *Прыкры крык* (2001), *Дыяфрагма* (2003) і інш. У ягоным жыцці дзіўным чынам спалучылася вучоба ў аспірантуры ды абарона кандыдацкай дысертацыі пра беларускую паэзію 20-х гг. XX ст. з паспяховымі выступленнямі на паэтычных слэмах, удзелам у музычных гуртах „Буслік супраць кадука” і „Левае заямленне”, а таксама ў музычна-тэатральнай групе „Рацыянальная дыета”, дзе ён выступае ў якасці акцёра (напрыклад, у ролі Разбойніка ў п'есе Ільлі Зданевіча *Янко крУль албАнскай*).

З'яўленне ў творчым даробку В. Жыбуля драматургічнага твора – рэч не выпадковая, а нават заканамерная. Дзіўна, што невялічкі фарс *Штангай па назе...* – адзіная пакуль што напісаная ім п'еса. Сам аўтар вызначыў жанр твора як „спартыўна-псіхалагічная клаунада”. Дзеянне адбываецца ў спартыўным клубе, дзе даўно няма спартыўных снарадаў ды іншага інвентара, і таму наведвальнікам даводзіцца імітаваць розныя спартыўныя гульні. Сталыя наведвальнікі клуба – У кепцы і Калматы – даўно прызвычаліся да абсурднай сітуацыі, а вось у Навічка ўзнікае шмат пытанняў:

**У кепцы.** Вось ты збіраўся прыйсці куды?

**Навічок.** Як куды? У спартовы клуб.

**У кепцы.** Добра. А што павінны людзі рабіць у спартовым клубе?

**Навічок.** Ну вядома ж, спортам займацца!

**У кепцы.** Дык што робяць гэтыя людзі?

**Навічок.** Хм... Выходзіць, спортам займаюцца... Толькі вось не разумею, якім.

**У кепцы.** Іх двое. прычым адзін зь іх перамагае, а другі прайграе. Дык што гэта такое?

**Навічок.** Нечым нагадвае бокс... Толькі яны чамусьці занадта далёка стаяць адзін ад аднаго... Яны што, баяцца адзін да аднаго падысці? І лічбы нейкія дзіўныя выкрываюць... Не, гэта хутчэй гульня.

**У кепцы.** Так, гульня. А якая?

**Навічок.** Ня ведаю.

**У кепцы.** А ты падумай. Якія ў цябе ёсць асацыяцыі?

**Калматы** (да спартоўца *У кепцы*). Ды ня мучай ты хлопца! У тэніс мы гуляем!

**Навічок** (здыўлена). У тэніс? А дзе ж ваша сетка?

**Калматы.** А хіба ты ня бачыш: мы ж у настольны тэніс гуляем!

**Навічок.** Дык усё роўна сетка павінна быць! Яна павінна быць нацягнутая ўпоперак стала!

**У кепцы.** Ты ж думай! Карыстайся лягічным мысленнем! Як можна нацягнуць сетку ўпоперак стала, якога няма?

**Навічок.** Хм... Сапраўды... А чаму вы гуляеце без ракетак?

**Калматы.** Дык навошта яны? Што мы будзем адбіваць імі, калі шарыку няма?

[...]

**Навічок.** Цікава... Толькі неяк не па-нашаму. Чаму вы ўвогуле гуляеце менавіта так?

**Калматы.** Не задавай лішніх пытанняў. Вось прыйдзе Фізрук – ён табе ўсё растлумачыць, што й да чаго.

**Навічок** (зь нецярпеннем тупае). Вось паглядзець бы мне на гэтага вашага Фізрука!<sup>17</sup>

<sup>17</sup> В. Жыбуль, *Штангай па назе, альбо накрый казла матам*, „Тэксты” 2012, №12, с. 226–227.

І, сапраўды, лагічна растлумачыць і апраўдаць заведзеныя ў клубе парадкі можа толькі гаспадар клуба – Фізрук – адзін з самых каларытных і пазнавальных герояў п’есы. Для перадачы асаблівасцяў мовы, характару і светапогляду Фізрука аўтар п’есы ўдала выкарыстоўвае трасянку, і з дапамогай гэтага ўсё больш папулярнага ў беларускай літаратуры прыёму значна павялічвае эффект камічнасці і пазнавальнасці:

**Фізрук** (*Навічку*). Паглядзець хочаш? Дык глядзі. Вот такой я! Эта від сперадзі. (*Паварочваецца*.) А эта збоку. (*Становіцца сьпінаю да ўсіх*.) А вот і ззаду. Ну, паглядзеў – і хваціт! А то яшчо не хватала мне тут бясплатнае шоу вам паказваць! [...] К сажаленію, спорт стаў кармушкай для ўсякага рода жулья. Яго прэўрацілі ў ачаг мздаімства і карупцыі. Вот і прыходзіцца ўсё купляць на свае дзеньгі. [...] Я ж са следуюшчага месяцу планую ўвясьці платнае абучэнне. Сягодня я с ними нашусь, с эцімі спарцмэнамі, то есць з вамі, как народ гаварыт, з пісанымі торбамі, ілі как там ані гаварат. Так што вы пака што скажыце спасіба, што я з вас яшчэ не начаў нічаво браць. І ўдаўлетварайцеся цем, што імееце. [...] У хакей, дык у хакей! Я люблю іграць у хакей сам проціў сібя. Усе ў строй!<sup>18</sup>

П’есу В. Жыбуля можна прачытаць як лёгкі жартаўлівы сцэб, эфектную клаўнаду без прэтэнзій на глыбокую ідэю, але можна ўбачыць у ёй і сумнае адлюстраванне беларускай рэчаіснасці, што і зрабілі Ларыса Гулімэт з Вірджыніяй Шыманец, уключыўшы твор у сваю анталогію *Une moisson en hiver*.

*Калекцыянер* – першая п’еса Вольгі Гапеевай (нар. у 1982 г.), таленавітай паэткі, празаіка, перакладчыцы. Гэтая п’еса ставілася ў свой час альтэрнатыўнай тэатральнай групай „Рацыянальная дыета”, а потым была перакладзена на польскую мову Тэрэсай Гедз-Тапалеўскай і Наталляй Русецкай і брала ўдзел у чытаннях беларускай драматургіі „Dramat nieobecný” на міжнародным фестывалі „Konfrontacje Teatralne” ў 2006 г. у Любліне. Дзякуючы гэтым чытанням п’еса трапіла ў поле зроку стваральнікаў студэнцкага тэатра „Garderoba” (Пшэмысль), якія ў 2011 г. здзейснілі пастаноўку *Калекцыянера*.

Падабалася ў *Калекцыянеры* адвага маладой аўтаркі, вобразнае мысленне, вытанчаная мова, якая выдатна кантраставала з брутальнасцю дзеяння („Дзіцё ў вазку пачынае раўсьці, мужчына ўстае, нахіляецца над калыскай і пачынае душыць дзіця, пакуль яго плач не пераходзіць у хрыпеньне. Мужчына абцірае рукі аб вопратку, сядзе і працягвае”<sup>19</sup>). П’еса відавочна нарадзілася пад зоркай абсурду, але наяўнасць каларытных дэталей рабіла *Калекцыянера* тэкстам адметным і знакавым, з элементамі тэатра парадоксу ў п’есе гарманічна суіснавалі элементы тэатру паэтычнага і нават палітычнага. Працытуем характэрны фрагмент:

**Персанаж:** Учора грамадзянін Грамадзкі Грамада Грамадавіч пры напісанні чарговага ліста свайму брату не адступіў належным тры з паловай сантымэтры ад краю паперы (жахліва! ня можа быць!!!), тым самым парушыўшы ўсе найважнейшыя нормы й стандарты

<sup>18</sup> *Ibid.*, с. 227–233.

<sup>19</sup> В. Гапеева, *Рэканструкцыя неба*, Мінск 2003, с. 81.

напісаньня лістоў. Па словах яго жонкі, грамадзянін Грамадзкі ўжо неаднаразова ігнараваў правілы ў нейкіх дробязях, але да ўчарашняга выпадку гэта не набывала такіх сусьветных маштабаў. Прысуд быў вынесены адразу ж – сьмяротнае пакаранне.<sup>20</sup>

Абгрунтоўваючы прысутнасць у п'есе рафінаванай дзяўчынкі-паэткі лёгкага эпатажу (галоўны герой п'есы збіраў калекцыю заспіртаваных сперматазоідаў, якую раззлаваная жонка падсмажыла на патэльні), Юрась Барысевіч ў прадмове да кнігі *Рэканструкцыя неба* тлумачыў: „Вольга мяркуе, што душа ў бальшыні людзей жыве амаль нерухома, як яйка ў шкарлупіне, што ляжаць на паліцы ў лядоўні. Гапеева часту правакуе чытача брыдкімі ці рызыкаўнымі словазлучэньнямі, каб прабіць тую шкарлупіну, вызваліць чалавека зь вязьніцы ягонага жыцьцёвага досьведу, што раіць цурацца ўсяго новага й незразумелага”<sup>21</sup>

У другой п'есе В. Гапеевай – *Кардыяграма* – эпатажу значна менш, чым у *Калекцыянера*. У творы пра тое, як „людзі паміраюць без каханьня”<sup>22</sup>, Вольга Гапеева прыкметна аддаляецца ад бумбамлітаўскай арыентацыі на знешні эфект, вось толькі ўзнікае пытанне: у якім кірунку? У бок паэтычнага, лірычнага тэатру (у п'есе шмат вершаваных фрагментаў, а некаторыя рэплікі героі прамаўляюць белым вершам)? У бок тэатру постмадэрністычнага (п'еса нагадвае парадыйную стылізацыю езуіцкай школьнай драмы, дзе абстрактныя постаці выступалі побач з міфалагічнымі персанажамі, а ў фінале гучала падсумаванне-маралітэ)? Публікацыя п'есы ў часопісе „Дзеяслоў” у 2011 г. нагадала чытачу пра цікавасць паэткі Вольгі Гапеевай да драматургічнай формы і пацвердзіла яе бясспрэчны здольнасці ў гэтым жанры, але не сталася сведчаннем яе творчага развіцця як драматурга. Хаця ад публікацыі першай п'есы мінула восем гадоў, мастацкія асаблівасці *Кардыяграмы* сведчаць, што напісана яна неўзабаве пасля *Калекцыянера* і пад яго выдавочным уплывам (такое часта здараецца ў пісьменніцкай біяграфіі пасля з'яўлення першага, удалага твора). Хацелася б дачакацца ад аўтаркі якасна новай п'есы, напісанай на ўзроўні яе выдатных вершаў, якім уласцівы глыбокі драматызм і скандэнсаванасць пачуццяў. Як, напрыклад, у гэтым знешне „просценькім” але насамрэч вельмі глыбокім вершы:

ні каханьня ў мяне ані кар'еры  
толькі завушніца ў вусе правым  
ды адна ў левым  
ні дачкі ня маю ані сына  
крумкачоў у полі я чытаць вучыла  
я бяз крыўды крыўда безь мяне  
кагосьці падзялілі  
а мяне не.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, с. 86–87.

<sup>21</sup> Ю. Барысевіч, *Белая птушка ў чорным палёце*, [у:] В. Гапеева, *Рэканструкцыя неба*, с. 6.

<sup>22</sup> В. Гапеева, *Кардыяграма: гісторыя адной нязгоды*, „Дзеяслоў” 2011, №1 (50), с. 141.

<sup>23</sup> В. Гапеева, *Няголены рана*, Мінск 2008, с. 32.

Калі п’есы В. Гапеевай можна назваць драматургічнымі спробамі *паэтки*, то п’еса Г. Ціханавай *Сны аднаго дыялогу* – гэта драматургічная спроба *мастачкі*, для якой напісанне літаратурных тэкстаў аказалася цікавай прыгодай, але не сталым творчым заняткам. Ганна Ціханава (нар. у 1977 г.) – прафесійны творца ў галіне графікі і экслібрыса, ілюстратар зборніка любоўнай лірыкі Францішкі Уршулі Радзівіл *Нясвіжскі альбом* (2011). Перыяд яе зацікаўленасці літаратурай прыпадае на студэнцкія і аспіранцкія гады, калі яна актыўна ўдзельнічала ў бум-бамлітаўскіх імпрэзах, друкавала вершы ў часопісах і самвыдатаўскіх зборніках, а ў 2003 г. выдала кнігу *Фільтры сноў*.

П’еса *Сны аднаго дыялогу* вытрымана ў сюррэалістычнай паэтыцы снабачанья, і калі ў серыі сноў можа быць агульны сюжэт – гэта гісторыя кахання двух герояў: мастакоў Стэфаніі і Яна. Іх сустрэчы і размовы адбываюцца ў розных перыяды жыцця, у розных гарадах, часам на яве, часам у сне. У самнамбулічныя дыялогі герояў урываюцца канкрэтныя жыццёвыя праблемы: незадаволенасць сабой, адзінота, канфлікт з бацькамі, нежаданне прыстасоўвацца да канфармісцкіх законаў свету:

**Ян.** Можна, я запалю?

**Стэфанія.** Вядома... (*Не зводзіць вачэй з яго пальцаў, у якіх з’яўляецца тонкая цыгарэта.*) Што наогул новага? Як творчасць?

**Ян.** Пачаў займацца графікай... Пасварыўся з бацькамі.

Стэфанія ўздывае плечы, паварочваецца да яго.

**Ян.** Яны хочуць, каб я ажаніўся. І як мага хутчэй. Бацька чытаў мне доўгі маналог, варты самога Шэкспіра. Маўляў, хопіць жыць, як хіпі, лётаць птушкай. Трэба асесці, сур’ёзна займацца кар’ерай. [...] Што, што ён лезе ў маё жыццё?! Са сваім разабрацца не можа. Ён лічыць, што добра жыве! Добра? Для яго гэтае паняцце — добры дом, „прэстыжныя” сябры, палітыка... Усё! Спачатку эканамічная адукацыя, потым медыцынская, потым юрыдычная... Яго дыпламатычныя кватэры ў розных гарадах свету, сумныя кніжачкі нахшталь „Быў Рэйган добрым альбо дрэнным прэзідэнтам?”. Гэтага ж ніхто не чытае, гэта ж нікому не патрэбна. Ён убіў сабе ў галаву, што так трэба жыць, што ён жыве цікава! Але я так не хачу!

Запальвае новую цыгарэту.

А я — мастак! Разумееш? А ён — не, ён хоча бачыць сына рэспектабельным чалавекам. Ну, калі я — гэта я, а не ён? А ўся гэтая палітыка ў ягонай Амерыцы... Як ён мне надакучыў!

**Стэфанія.** Разумею... Палітыка не для такіх, як мы... Разумею.<sup>24</sup>

Іншыя персанажы п’есы (Сябры, Дзеці з бляшанкамі, Шэрыя постаці без твараў) з’яўляюцца эпізядычна, існуюць/не існуюць на заднім плане. Зрэшты, як слухна заўважыў пра гэтую п’есу П. Васючэнка: „Персанажаў у ёй магло б не быць зусім; найбольш канцэптualaнае тут – гульня святла й ценяў, эфекты

<sup>24</sup> Г. Ціханава, *Фільтры сноў*, Мінск 2003, с. 76–78.

асвятлення, гэтыя цудоўныя празрыстыя шырмы, якія любіць аўтарка і якія падабаюцца таксама мне”<sup>25</sup>

Калі б *Сны аднаго дыялогу* былі пастаўлены ў тэатры, атрымалася б паэтычна-пластычнае дзейства, у якім дыялогі выконвалі б функцыю арганізуючых контрапунктаў („Засынаць – страшна, прачынацца – таксама, але не прачнуцца – вось чаго я баюся найбольш, і мабыць, усе людзі таго самага баяцца, і гэта прымушае жыць”<sup>26</sup>), а вершаваныя фрагменты (уласныя тэксты Ганны Ціханавай альбо англійскай пераклад верша Максіма Багдановіча *Зорка Венера*) – функцыю вербальнага арнаменту для пластычнага дзеяння. Аўтарка ў рэмарках настойліва прапануе будучаму рэжысёру і глядачам уласную версію арганізацыі сцэнічнай прасторы („Белыя пластыкавыя столікі з такімі ж самымі крэсламі. Адзінокі парасон, напалову зламаны. Усё белае. Фон ствараюць шырмы, абцягнутыя празрыстай шэрай тканінай”<sup>27</sup>), старанна дбае пра рэквізіт (напрыклад, пра наяўнасць мастакоўскіх пэндзляў, якія гараць у слоіках як свечы), вопратку герояў („Стэфанія апранута ў чорныя джынсавыя шорты, вельмі кароткія; малінавую кашулю, што шчыльна абцягвае фігурку і па якой да таліі спускаюцца лянныя валасы; на нагах у яе высокія чорныя боты са шнуроўкай па ўсёй даўжыні”<sup>28</sup>), і нават падбірае музычнае афармленне для кожнай канкрэтнай сцэны (гучыць „індастрыял”; першыя акорды такаты Баха рэ мінор BWV, 565; гучыць Вівальдзі, *Восень*; гучаць вальсы Шапэна; гучаць „DOORS”, *Rider on the storm*).

*Сны аднаго дыялогу* – гэта спектакль, убачаны Ганнай Ціханавай у сне паводле сваёй п’есы, але з вельмі дакладнымі як на сон дэталямі. Часам гэтая дакладнасць здаецца празмернай і нават выклікае ў чытача ўсмешку (як у выпадку з музычным афармленнем), але затое чужы сон надоўга застаецца ў тваёй памяці, як застаецца на языку смак экзатычнай стравы...

Пералічым яшчэ некаторыя беларускамоўныя п’есы, якія можна аднесці да драматургіі пакалення „Бум-Бам-Літ”: *Колы* Уладзіміра Боські, *Плошча і Рэнетранс* Віталія Воранава, *Безбацькавічы* Віталія Еўмянкова, *Stultus ex machina* Зміцера Каханьскага, *Шафа* Таццяны Сівец, *Хто ты?* Ігара Скрыпкі, *Мара жанчыны, альбо сапраўднае спакушэнне* Мюда Фарыдовіча. На жаль, большасць з названых твораў – не апублікаваныя і не пастаўленыя ў тэатры.<sup>29</sup> Ёсць у гэтым доля

<sup>25</sup> Нехта з тутэйшых, *Забіваньне казла*, „Тэксты” 2007, №3, с. 187–188.

<sup>26</sup> Г. Ціханова, *Фільтры сноў*, с. 120.

<sup>27</sup> *Ibid.*, с. 75.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Наколькі нам вядома, з пералічаных твораў друкавалася толькі п’еса В. Воранава *Плошча* („Arche” 2007, №11), а п’еса У. Бойкі *Колы* ставілася ў аматарскай студыі „На балконе” і паказвалася на міжнародным студэнцкім фестывалі „Куфар” у Мінску ў 2012 г. Таццяна Сівец у 2010 г. дэбютавала на сцэне Тэатра юнага глядача п’есай *Брык і Шуся шукаюць лета*. Намі быў падрыхтаваны зборнік *Кардыяграма*, куды ўвайшлі творы маладых беларускамоўных драматургаў. Але выданне зборніка не знайшло падтрымкі ні ў Цэнтры беларускай драматургіі і рэжысуры, ні ў Саюзе тэатральных дзеячаў Беларусі.

віны беларускага тэатра, які не вельмі цікавіцца маладой айчыннай драматургіяй, а калі ўжо адважваецца на такі рызыкаўны крок, то выбірае п’есу рускамоўнага аўтара, пастаўленую раней у расійскіх тэатрах. Але вялікая доля віны ляжыць на саміх беларускамоўных аўтарах і вынікае з ідэйна-мастацкіх асаблівасцяў іх драматургічных тэкстаў.

Калі параўноўваць драматургічныя тэксты трыццаці-саракагадовых беларускамоўных пачаткоўцаў з п’есамі іх ужо вядомых рускамоўных равеснікаў, адчуваецца розніца не толькі ва ўзроўні, але і ў мастацкай спецыфіцы твораў. Беларускамоўныя аўтары ідуць ад літаратуры, рускамоўныя – ад жыцця, для першых напісанне драматургічнага твора – выпадковая прыгода ў паэтычнай ці празаічнай творчасці, другія ўваходзяць у літаратуру менавіта як драматургі і маюць у набытку некалькі дзесяткаў п’есаў, прызначаных для розных тыпаў тэатру: авангарднага і класічнага, рамантычнага і рэалістычнага, эксперыментальнага і забаўляльнага, студыйнага і прафесійнага. Большасць беларускамоўных п’ес напісана ў эстэтыцы тэатра абсурду, які стаўся ўжо гісторыяй для сусветнага мастацтва, а ў Беларусі ніколі не цешыўся папулярнасцю ў глядачоў. Іх пастаноўка магчыма ў студыйных, эксперыментальных тэатрах, разлічаных на элітарнага (і, адначасова, беларускамоўнага) глядача, а студыйны рух згас у Беларусі яшчэ ў сярэдзіне 90-х гг. мінулага стагоддзя.

Калі параўноўваць драматургічныя творы пакалення „Бум-Бам-Літ” з п’есамі прадстаўнікоў пакалення „тутэйшых”, заўважаеш шмат агульных рысаў, але і істотныя адрозненні. Драматургія тутэйшаўцаў таксама ў значнай ступені нарадзілася з літаратурнай традыцыі (у форме як працягу яе, так і пераадолення), а не з балючых праблемаў жыцця, аўтары кіраваліся ў творчасці асветніцкімі і патрыятычнымі мэтамі, а не сацыяльнымі ці палітычнымі пратэстамі. Але драматургічны даробак тутэйшых быў значна багацейшы і меў больш шырокі жанрава-стылёвы дыяпазон, чым даробак бум-бам-літаўцаў, і, напрыклад, Ігар Сідарук напісаў не толькі драму абсурду *Галава*, але і меладраму *Плач, саксафон*, а таксама цэлы шэраг п’ес для дзяцей: *Кветкі пад ліўнем*, *Меч Анёла* і інш. П’есы Міраслава Адамчыка, Максіма Клімковіча, Ігара Сідарука, Лявона Вашкі, Пятра Васючэнкі, Сяргея Кавалёва займалі прыкметнае месца ў рэпертуары беларускіх тэатраў у 90-я гг. XX ст., імёны гэтых аўтараў ведалі не толькі ў літаратурным, але і ў тэатральным асяроддзі. Драматургічныя вопыты прадстаўнікоў пакалення „Бум-Бам-Літ” можна прачытаць альбо ў нізкатыражных выданнях альбо ў рукапісах, гэтыя аўтары вядомыя ў літаратурным асяроддзі як *паэты* і *празаікі*, але не як *драматургі*: наўрад ці беларускія глядачы, рэжысёры, тэатральныя крытыкі змогуць назваць хаця б некалькіх з прозвішчаў, пералічаных у нашым артыкуле. У выніку сучасная беларуская драматургія асацыіруецца сёння выключна з творчасцю рускамоўных аўтараў, хаця па ўзроўню таленту, уменні сканструяваць сюжэт і пабудаваць дыялогі Віктар Жыбуль ці Таццяна Сівец не саступаюць, напрыклад, Андрэю Курэйчыку ці Дзяне Балыка.

З сумам даводзіцца канстатаваць, што няздзейсненым аказаўся не толькі праект выдання канкрэтнага альманаха *Нетутэйшыя*, але цэлы драматургічны праект пакалення. Вельмі не хацелася б, каб гісторыя нацыянальнай драматургіі скончылася на цікавых, але спарадычных і непаслядоўных вопытах бум-бам-літаўцаў.

### Summary

The article presents the works of young Belarusian dramatists who write in Belarusian: Viktor Zhybul, Volga Gapeyeva, or Hanna Tsikhanava. It compares their works with the dramas authored by their peers, Belarusian Russian-speaking dramatists: Pavel Pryazhko, Andrei Kureichik, Diana Balyko, and others. The author maintains that most plays in Belarusian were written in the aesthetics of the theater of the absurd, which already became history for contemporary art and was never popular with Belarusian audiences. In contrast, Russian-speaking authors imitate the tradition of the Russian psychological school or follow the model of Russian new drama; their works are more modern and more varied in terms of genres.