

Anastasia Gulina

Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

БЕЛОРУССКАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕ 2020 ГОДА: ИСТОРИЯ ТРАВМЫ (НА ПРИМЕРЕ АНОНИМНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

Belarusian Russian-Language Drama after 2020: The History of Trauma (Based on Anonymous Works)

ABSTRACT: After the protests of 2020, Belarusian theatre has been functioning under conditions of increasing censorship. Moreover, many theatre practitioners have been forced into exile, resulting in the emergence of the phenomenon of Belarusian theatre in exile. In this context, a number of playwrights, prioritizing their personal safety, have chosen to remain anonymous or publish their works under pseudonyms. This article, adopting the perspective of trauma studies, analyses three such plays, which makes it possible to identify several “painful points” within the current disintegration of Belarusian society and to understand the artistic means through which the authors attempt to overcome not only the recent traumatic experience of Belarusian society but also earlier ones, associated with such key historical events as the Chernobyl disaster and the collapse of the Soviet Union.

KEYWORDS: post-Soviet space, Belarus, national identity, trauma studies, contemporary Belarusian drama

Важной отличительной особенностью белорусских выборов 2020 года стала (помимо очевидного политического и социального конфликтов) эстетическая конфронтация между властью и протестующими. Несомненно, значительную роль в этом сыграли события, связанные с Национальным театром имени Янки Купалы, который поддержали театральные коллективы не только в Минске, но и в Бресте, Гродно, Могилеве и других городах¹. Многие белорусские драматурги также активно участвовали в протестах, а позднее, в своих произведениях старались отобразить и до сих пор продолжают показывать, как политические протесты пятилетней давности отразились на жизни белорусского общества. Среди русскоязычных драматургов Беларуси, которые посвятили событиям 2020 года

¹ Подробнее – А. Moskwin, *Cultural protest in Belarus: theatres during the Belarusian revolution (2020)*, „Canadian Slavonic Papers” 2021, vol. 63, Issue 3-4, pp. 358-370.

и последующим репрессиям свои пьесы, можно назвать Диану Балыко, Марию Белькович, Андрея Курейчика, Сашу Филипенко. При этом существует ряд анонимных драматургических произведений, премьеры которых по понятным причинам состоялись за границей (в Польше или Литве, например). Их авторы вынуждены, руководствуясь соображениями собственной безопасности, обратиться к традициям советского «самиздата», заменив печатные машинки и копировальную бумагу электронной почтой и различными мессенджерами. Парадоксальным образом данная анонимность, отсутствие известной фамилии автора на титульном листе, делает сюжеты данных произведений универсальными, общими для всех, кто так или иначе принимал участие в протестах 2020 года: «те, кто пережили катастрофическое событие, оказываются скорее носителями истории, которая им не вполне принадлежит»². Анализ данных произведений позволяет выделить несколько «болезненных точек» сегодняшней разобщенности белорусского общества и, возможно, обнаружить пути его преодоления.

Современные исследования травмы формируют специфическую перспективу, позволяющую рассматривать литературу как пространство, в котором проговаривается и анализируется травматический опыт. Мировая литература XX века (в том числе и белорусская, если говорить о нарративе Второй Мировой войны или чернобыльской трагедии) представляет собой поле осмысления как коллективных исторических и социокультурных катастроф, так и индивидуальной травмы. В этом контексте литературный текст становится не только формой репрезентации, но и своеобразным «местом травмы» — попыткой выразить опыт, который часто оказывается трудно поддающимся описанию, что заметно влияет на структуру повествования.

Исследования, посвящённые травматическим обстоятельствам в литературе, начали активно развиваться в 1990-х годах. Значительный вклад в формирование этого направления внесли такие исследователи, как Кэти Карут, Шошана Фелман, Кали Таль, чьи работы позволяют комплексно рассмотреть драматургический текст как форму репрезентации коллективного и индивидуального опыта насилия, утраты памяти, проявляющихся на уровне языка, структуры и телесности. Несмотря на явное травматическое содержание современной белорусской литературы (особенно произведений, созданных после 2020 года), работы рассматривающие данный аспект пока ещё немногочисленны. Литературовед Ирина Лаппо выделяет три направления в современном белорусском театральном процессе, существующем в эмиграции: 1) пра балючае: пратэсты, вайна, палітвязні, эміграцыя; 2) пра вечнае; 3) пра роднае: беларускі культурны код, „мой родны кут”, зварот да фальклору³. Пьесы, рассматриваемые в данной статье (*SEXTHUS: Диалоги августа, Новое время и Море Кристины*) не-

² К. Карут, *Травма, время и история*, (перевод Е. Трубина), [в:] *Травма: пункты*, ред. С. Ушакин и Е. Трубина, Москва 2009, с. 562.

³ Подробнее – I. Lappo, *Незалежны беларускі тэатр у Польшчы: тры сезоны ў выгнанні*, „Studia Białorusnistyczne” 2024, nr 18, ss. 193-222.

сомненно относятся к первой группе, при этом все они не только повествуют о событиях 2020 года, но и, в той или иной степени, обращаются к их «предыстории».

SEXTILIS. Диалоги августа⁴

В пьесе представлена драма обычной минской семьи: молодые супруги, двое маленьких детей, свекровь. Супруги Лена и Костя были общественными наблюдателями на выборах, позже Костя участвовал в протестах (надо заметить, скорее – в пассивной форме), его арестовывают, Лена естественно переживает, находит адвоката, свекровь Ирина Павловна обвиняет в происходящем невестку. Несмотря на то, что действие пьесы разворачивается непосредственно во время августовских протестов 2020 года, они так и остаются за сценой — герои только говорят о происходящем в Минске, обсуждают фотографии и новости. Таким образом читатель может наблюдать так называемый *collapse of witnessing* («крах засвидетельствования»)⁵, при котором человеческое сознание не способно воспринимать и анализировать получаемый травматический опыт в момент события. Автор, вынося кульминационные для персонажей и страны события за пределы текста, создает типичные условия для репрезентации травмы: она не может быть «показана в лоб», только обрисована кругом молчания, повторами, физической реакцией.

Оказавшись в новой действительности, персонажи уже в первой сцене не могут подобрать слова, чтобы ее описать:

ЛЕНА. Забей вообще на слова, да? Сейчас всё что мы не говорим – всё мимо кассы: я могу говорить, что люблю тебя, или обижаться, что обращения такого не заслужила, а могу Блейка читать, мать твою на хуй заслать, но это всё не то, потому что всё растворено вот в этом во всём, что происходит. Привкус, понимаешь? И от этого обнуляется всё. Обнуление, обнуление, обнуление. Любое понятие, слово, мысль – это всё сейчас веса не имеет, сейчас ничего не имеет веса. Сейчас всё не про всё, и всё не про это. Всё никак⁶.

Даже такая короткая реплика демонстрирует не только беспомощность героини в сложившейся ситуации, но и очевидное бессилие языка: многочисленные

⁴ Премьера – 25 марта 2023 года, под названием «Август», ВУ-Teatr, Варшава. Режиссер – Андрей Новик. Другие постановки: Финляндия, режиссер – Владимир Ушаков; Литва, режиссер – Александр Марченко. В переводе на польский (перевод – Agnieszka Sowińska) пьеса опубликована в антологии новейшей белорусской драматургии *Niekończący się sierpień. Antologia nowego dramatu białoruskiego*, Концерпжа, wybór tekstów i redakcja: Irina Lappo i Henryk Mazurkiewicz, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2025.

⁵ C. Caruth, *Trauma and Experience: Introduction*, [in:] *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by C. Caruth, Baltimore: Johns Hopkins UP 1995, pp. 3-12.

⁶ *Ex-son, SEXTILIS. Диалоги августа*, с. 2. Текст предоставлен автором.

бессмысленные повторы, обращение к обценной лексике, которая в качестве защитной реакции призвана заполнить образовавшуюся семантическую пустоту, в дальнейшем — попытки с помощью некой аналогии найти психологическое укрытие в стихотворении Блейка *Король Гвин*. Травматический опыт, приобретаемый персонажами, приводит к нарушениям в восприятии линейности времени: он не только отсылает к происходящим в настоящий момент на улицах Минска событиям, но и экстраполирует эмоции героев на весь текст в виде предчувствий и навязчивых фантомов, создавая нарративную интригу и приближая читателя к финальной развязке.

Несмотря на максимально бытовую реалистичность происходящего, определенные приемы, использованные драматургом, отсылают читателя к театру абсурда, что также, несомненно, подчеркивает травматичность происходящего, тем самым придавая индивидуальному опыту героев общечеловеческую универсальность. Помимо упомянутых выше лексической невыразимости, фрагментации времени и действия, автор также использует такие приемы, характерные для театра абсурда, как бессмысленные действия (например, поиск якобы потерявшейся сережки) или же многочисленные паузы в диалогах.

Ощущение нарушенности линейности времени автор усиливает, отказываясь от канонической структуры драмы: текст пьесы фрагментарен, эпизодичен, сюжет прерывается монологами героев и вставными повествовательными элементами. Важно отметить, что данные монологи представляют собой скорее воспоминания героев об описываемых событиях, подчеркивая неразрывную связь с полученным травматическим опытом. Многочисленные обращения к пережитому, «отдаленные во времени и пространстве» (то есть уже после эмиграции) попытки авторефлексивной репрезентации травматического опыта, по мнению Кэти Карут⁷, являются типичными характеристиками травматического текста. Надо отметить, что Лена в разговоре с подругой в определенной степени осознает происходящие «временные нарушения» и пытается их как-то «систематизировать»:

ЛЕНА. Я не крутая, Марина, совсем не крутая. Просто я вот сейчас подумала, что это только первое время должно быть страшно. А уже совсем не первое время, уже, наверное, третье время. *Первое время, это когда всё началось, второе время, когда Костю забрали. А теперь уже третье время...* Странно говорю, да? Короче, я не крутая, и не сильная. Я странная, нахуй⁸.

Активное использование обценной лексики — еще один способ продемонстрировать бессилие языка и невозможность героев справиться с травматическим опытом. Если в репликах Лены использование нецензурных оборотов — свиде-

⁷ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996, p. 91-92.

⁸ *Ex-son, SEXTILIS: Диалоги августа...*, с. 15.

тельство беспомощности, преодолеваемое в дальнейшем, то в случае Ирины Павловны, матери Кости, — это явный признак агрессии, неосознанной попытки перенести вину за случившееся на другого человека, то есть — на свою невестку:

ИРИНА ПАВЛОВНА (*медленно*). Прошмандовка. Тварь. Овца. Шлюха. Проститутка. Ничтожество. Убожество. Чернь. Шлёндра. Мурло. Лярва. Разгильдяйка. Тупица. Бестолочь. Паразитка. Шваль. Дырка. Грымза. Сука. Пугало. Мразота. Кровопийца. Дармоедка. Шаболда. Сопля. Говно. Размазня. Лахудра. Шмара. Скотина. Зараза. Падла. Гадина. Недоносок. Профурсетка. Свиноматка. Курва. Шалашовка. Дрянь. Вахлячка. Пустышка. Ссыкуха. Кретинка. Раздолбайка. Холера. Подстилка. Мочалка. Глиста. Мерзавка. Шалава. Пси́на. Дегенератка. Мы́мра. Гнида. Бестия. Нехристь. Потаскуха. Жаба. Стерва. Поскудь. Моромойка.
ЛЕНА. Ирина Павловна, так вы сможете с детьми посидеть?⁹

Абсурдный поток ругательств обнаруживает неспособность героини осознать происходящее, а нарочито спокойная и отстраненная реакция Лены подчеркивает поколенческий конфликт, так или иначе присутствующий во всех анализируемых текстах: Лена, в стремлении остановить проклятия свекрови, намеренно роняет на кафельную плитку хрустальный графин с водой, а Ирина Павловна ранит о его осколки ступню:

ЛЕНА. *Кровь капала с её ступни, а она сидела и смотрела куда-то сквозь стену.*
ИРИНА ПАВЛОВНА. Я сейчас к Анюте в комнатку зашла когда, посмотрела так на неё... он же, Костя, ради неё, ведь, да?.. И ради Тёмки... Вы же ради них ведь?.. Все вы... все вы ради них ведь?..
ЛЕНА. *Я смотрела на лужицу крови на светлой плитке. В ту минуту у меня не было такого ответа... Ну, за перемены, ну надоело, ну... все пространное такое. А вот к такому ответу я ещё не пришла. Поэтому и смотрела на лужицу крови, не поднимая глаз...*
ИРИНА ПАВЛОВНА. Ну и я тогда ради вас... жучка за внучку... внучка за бабуку... тянем-потянем... тянем-потянем...¹⁰

Реальная физическая боль фокусирует страх и волнения старшей героини, незначительное ранение становится субъектным центром переживания травмы, «сжимая» эмоции Ирины Павловны до «локального пространства тела»¹¹, тем самым помогая найти пути преодоления конфликта с невесткой, встать на ее сторону. В современных западных исследованиях концепт травмы зачастую связывают с понятием идентичности. Как замечает исследователь Мишель Балаев, «центральной положением в современной литературной теории травмы

⁹ Там же, с. 12.

¹⁰ Там же, с. 14.

¹¹ E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985, p. 35.

остаётся утверждение о том, что травма провоцирует невыразимый страх, который разрушает или расщепляет идентичность»¹². Тем не менее, именно опасения за судьбу детей и внуков помогают Ирине Павловне отказаться от идеологических штампов лукашенковской пропаганды, которыми она активно пользовалась в спорах с адвокатом («Ты мне знаешь какую лучше легенду расскажи? Про то, как нас Польша с Литвой захватить хотят и вам на митингах, не стесняясь, деньги раздают¹³»), и возвращают ей собственную идентичность:

ИРИНА ПАВЛОВНА. Я человек прагматичный, я другой системой воспитана, всё по-другому у меня, и я так привыкла жить. И мне многое непонятно из того, что произошло с моими детьми Костей и Леной... Леной и Костей... и так больно задело и перемололо меня изнутри. Но должна ли я решать за них? Имею ли я право требовать от них прожить мою жизнь? Зачем им моя жизнь? Я не желаю её им, я желаю им своей. *Остановись, Ира, в 91-ом ты была такой же, в августе 91-ого, вспомни!*¹⁴.

Несомненно, что упоминание 1991 года является в данном случае знаковым символом — «эстафетной палочкой» между поколениями. Более того, «нескончаемость» августа, о которой говорят все герои в конце пьесы, в случае Ирины Павловны «наслаивается» на предыдущий, ещё советский, опыт августовского путча 1991 года, усиливая ощущение поражения и обреченности (правление Лукашенко как мутация советского прошлого), о котором говорят Лена и ее подруга Марина:

ЛЕНА (*через слезы*). Так всё по-другому должно быть, всё ведь не так должно...
МАРИНА. Конечно, не так. Только по-другому уже не получится.
ЛЕНА (*через слезы*). Но ведь должно. Должно же по-другому быть.
МАРИНА. Оно и будет, чего ты? Обязательно. *Перетерпеть* надо¹⁵.

Обращение к советским штампам и реалиям — ещё одна важная часть идентичности героев пьесы. Упоминания минской улицы имени Ивана Матусевича, организатора и руководителя коммунистического подполья в годы Второй Мировой войны, Зои Космодемьянской, советского рок-певца Виктора Цоя, кинофильма «Асса» 1987 года режиссера Сергея Соловьева подчеркивают принадлежность персонажей к «постсоветскому царству», о котором рассказывает Лена своим детям. Марфушенька-душенька, героиня этой сказки, сбрасывает две шкурки (первую, когда выходит замуж, и вторую, когда рождает ребенка) «не

¹² M. Balaev, *Trends in Literary Trauma Theory*, „Mosaic“ 2008, vol. 41, № 2, p. 149.

¹³ Ex-son, *SIXTIES: Диалоги августа...*, с. 13.

¹⁴ Там же, с. 22.

¹⁵ Там же, с. 21.

потому что будешь *претерпевать*, а потому что все так живут», но о том, что стало поводом сбросить третью шкуру, как было обещано в сказке «не злой и не доброй волшебницей»¹⁶, Лена не упоминает. Для самой героини пьесы символической третьей шкуркой и, тем самым, принятием новой идентичности, становится переход с русского на белорусский язык, когда ее вызывают на допрос в минский следственный комитет:

МАРИНА. Ты чего это? Чаго па беларуску заразмаўляла?

ЛЕНА. Ох, зараз раскажу не паверыш. Адказваю яму, следчыму, на пытанні. Ну, адказваю-адказваю, а ён мне ўсё: «гражданочка, ня мацюкайцеся, гражданочка не лайцеся». І мяне неяк штурхнула, *во, бляха, дзе карань зла ляжыць*. І перайшла на беларускую, каб менш ляяцца. Ён збялеў аж, ну зразумеў ўсё. Адвакатка чырвоная, за нагу мяне шчыпле, а сама бачна, што смяецца, у вачах напісана: «ратуйце, людзі добрыя». Як выйшлі, так мяне абмацюкала, так абмацюкала. Сказала, ніколі такіх як я не бачыла¹⁷.

Вспоминая о своем тюремном заключении, Костя размышляет о значении названия месяца «август» в разных языках мира и приходит к выводу, что «...мне больше всего наш вариант нравится: жнівень – от слова «жать». Пока август не кончится – будем жать!...»¹⁸. Печальный оксюморон лингвистических штудий Кости заключается в том, что он использует русское слово «жать» (не белорусское «жнуць»), которое имеет значение не только «срезать серпом», но и «давить, стискивать», тем самым фиксируя глубокий разлом всего белорусского общества и снова подчеркивая невозможность преодоления общественного и личного травматического опыта.

Новое время¹⁹

Пьеса представляет собой драматическую хронику частной и общественной жизни в Беларуси на протяжении приблизительно полутора лет после августовских событий 2020 года. В центре повествования — семья, живущая в провинциальном белорусском городе (Вера — дочь, закончившая исторический факультет и только устроившаяся на работу учителем «по целевому направлению», и ее родители: Ольга и Иван Николаевич — работник районного исполнительного комитета) и пытающаяся сохранить привычный миропорядок и эмоциональную стабильность в условиях репрессий и общественного давления. Если в начале пьесы герои полны надежд на новую жизнь, то со временем их

¹⁶ Там же, с. 17.

¹⁷ Там же, с. 16.

¹⁸ Там же, с. 23.

¹⁹ Премьера – 5 мая 2023 года, под названием *Новы час*, Театральная инициатива «ДзеЯ другая», Варшава. Режиссер – Яна Алексеенко.

настроение меняется — представители старшего поколения возвращаются к привычной позиции «перетерпеть» (вновь это ключевое слово, встречающееся практически в каждом драматургическом произведении), Вера пытается сопротивляться, но затем, будучи сломленной из-за всеобщего отчуждения и непонимания, пытается покончить собой и оказывается в психиатрической клинике. В пьесе представлены и другие герои, образующие «портретную галерею» типажей современного белорусского общества: учителя истории, русской и белорусской литературы, директор школы, православный священник, председатель районного исполнительного комитета, его секретарша, сотрудники милиции и работник автобазы.

Пьеса представляет собой серию эпизодических сцен, с помощью которых автор воссоздает хронику событий между двумя ключевыми моментами — августовскими протестами 2020 года и началом полномасштабной российской агрессии в Украине в феврале 2022 года. Диалоги героев перемежаются паузами, откровенными монологами, обрывками новостей, фрагментами официальных документов, создавая тем самым ритм тревожного ожидания, ощущение внутреннего распада и существования на грани страха и надежды. Такое композиционное решение, несомненно, «роднит» данное произведение с предыдущим и также подчеркивает его травматический характер.

Если героев *SEXTILIS. Диалоги августа* автор представляет уже растерянными, переживающими трагические для них события, то в *Новом времени* читатель может проследить постепенную смену настроений от надежды до отчаяния и взаимной ненависти. Так, в первой сцене Иван Николаевич уверенно заявляет: «Вера, смотри, пока институт закончишь, в новой стране жить и работать будешь. Попомните моё слово. Скоро этого всего уже не будет». При этом его супруга настроена не столь оптимистически, она настойчиво уговаривает дочь «никуда не влезать, пока всё не закончится»²⁰.

В первой сцене показательным является прием умолчания, выбора максимально нейтральных слов: «всё» и «никуда» (то есть протесты в Минске и других городах Беларуси), таинственный постоянно упоминающийся «он» (то есть Александр Лукашенко), даже максимально неконкретная «новая жизнь» (то есть возможная победа лидера оппозиционных сил Светланы Тихановской).

Тем самым автор дает читателю понять, что герои, хоть и надеются на смену политического режима в стране, но тем не менее, с привычной осторожностью, используют иносказательные определения для происходящего, что свидетельствует о длительном травматическом опыте жизни в лукашенковской Беларуси.

Уже вторая сцена лишает как героев, так и читателя, каких-либо иллюзий: Вера и ее молодой человек Глеб убегают от сотрудников силовых структур, которые преследуют жителей города, пришедших на похороны Александра Вихора, одного из участников протестов (упоминание его фамилии указывает читателю на место действия пьесы — Гомель). Кроме того, молодые люди

²⁰ *Новое время*, с. 2. Текст предоставлен автором.

узнают об аресте знакомой, которой Вера одолжила свой бело-красно-белый флаг. В данном случае пропажа национального символа усиливает вполне понятную растерянность героини, вызванную арестом подруги, и служит первым сигналом дальнейшей утраты идентичности.

Следующая сцена переносит читателя в школу, где в дальнейшем будет работать Вера. Пока же учительницы, представительницы старшего поколения, готовят классы к новому учебному году — красят чугунные радиаторы. Показательным фактом является то, что для белорусских пьес, созданных после 2020 года, образ школы является одним из главенствующих. Начиная с пьесы Андрея Курейчика *Обиженные: Беларусь*²¹ (текст создан в августе-сентябре 2020 года, то есть еще во время активных протестов) и заканчивая пьесой Павла Пряжко *Подсобные помещения* (2023), из произведения в произведение кочует образ директора школы, готовой «нарисовать» необходимые результаты выборов. Упоминается директор школы и в пьесе *SEXTILIS. Диалоги августа*:

ЛЕНА. Мы в нашу гимназию не пошли из-за результатов. Частную сейчас ищем. Мы в нашей наблюдателями были, директриса – овца, ОМОН на нас вызвала, хотя мы за территорией стояли. Это ещё во время предварительного голосования. А потом ко мне подошла, и говорит: Мне. В моей гимназии. Такие. Не нужны... Ей, блядь, в её гимназии...²².

Таким образом школа становится символом всей государственной системы, а директор — проводником идеологии и непосредственным представителем президента Александра Лукашенко, что в пьесе *Новое время* особенно очевидно. Анжела Ивановна, новая директор школы (судя по косвенным намекам других героев, прежнего уволили за недостаточную лояльность) требует снять со стены портреты Светланы Алексеевич и Василя Быкова²³ (принимая за Быкова Кандрата Крапиву), при этом «по русской литературе отмашки пока не было»²⁴. Портреты классиков белорусской литературы упоминаются уже в первой ремарке, они являются важным авторским сценографическим указанием:

На сцене стоит подиум, больше похожий на плохо сделанный гроб. По стенам висят портреты белорусских писателей. Под портретами чугунные радиаторы. Школьная доска, над которой закреплён герб Республики Беларусь, гимн Республики Беларусь и портрет президента Республики Беларусь²⁵.

²¹ Подробнее – А. Гулина, *Белорусский протест: пусть с улицы на сцену*, [в:] *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna*, red. N. Maliutina, Kraków 2022, с. 211-227.

²² Ex-son, *SEXTILIS. Диалоги августа*, с. 16.

²³ В *SEXTILIS. Диалоги августа*. Адвокат говорит Лене убрать «всех солженицыных и алексиевич» на случай обыска.

²⁴ *Новое время...*, с. 5.

²⁵ Там же, с. 1.

В дальнейшем портреты литераторов герои пьесы заменят на портреты Александра Лукашенко (первой это сделает Людмила Николаевна, учитель белорусской литературы, вторым — православный священник, затем — все прочие герои, последним — Председатель, но в его случае новый портрет — это изображение президента Российской Федерации), что станет материальным воплощением постепенной подмены национальной идентичности набором штампов и колониационной политики со стороны России.

Директор школы объявляет о новом факультативном предмете «Основы духовно-нравственной культуры и патриотизма», обе учительницы под разными предложениями предлагают перепоручить его «молодому специалисту», в результате чего Вера становится частью школьной системы, даже не приступив к своим обязанностям учителя истории. Таким образом автор снова подчеркивает невозможность избежать столкновения с государственной идеологией — выхолощенная от национальных символов школьная программа «выключает» идентичность с детских лет, о чем иронически говорит Вера на уроке: «Кто скажет что это значит? ВКЛ/ВЫКЛ это смешно, конечно... А в контексте истории? Правильно. Великое Княжество Литовское»²⁶. Ей вторит Катерина Сергеевна, учитель истории: «Правду не мы выбираем, Вера. Я тебе ещё в школе говорила, что переучивала историю пять раз. Сейчас вот шестой. Все по новой опять»²⁷ — бесконечное переписывание родной истории, признание национальной символики «экстремистской» преобразуют «новое время», вынесенное в заглавие пьесы в «хорошо знакомое старое», символом которого для Веры являются чугунные радиаторы:

ВЕРА. <...> И пыль, и грязь внутри, которую оттуда убрать невозможно, потому что туда рука не пролазит...И не сгибается так... потому что не предусмотрено оттуда грязь убирать. Эти радиаторы, они в квартире, в кабинете, в детском саду, в школе... Они как будто напоминают тебе постоянно, что они тебя переживут, и что эта пакля тебя переживет и пыль внутри. Пыль предыдущих людей. Там, где я была на сутках, радиаторов не было. И я по ним скучала, даже по таким... Был условный металлический унитаз и дощатые нары. Ещё клопы и блохи. И я. Больше ничего и никого не было²⁸.

На протяжении всей пьесы Вера пытается найти выход, сбежать от навязываемой идеологии и жизненной стратегии родителей и учителей: предлагает Глебу жить отдельно, говорит об эмиграции, в итоге сама снимает комнату. Оказавшись в центре всеобщего непонимания и осуждения, героиня предпринимает отчаянную попытку покончить собой — в драматургии (как и в литературе в целом) самоубийство нередко из «психологического» события становится сим-

²⁶ Там же, с. 22.

²⁷ Там же, с. 23.

²⁸ Там же, с. 27.

волическим жестом — актом отрицания идентичности, насильно навязываемой обществом или близким окружением. Таким образом, если героям *SEXTILIS. Диалоги августа* пережитый травматический опыт помогает восстановить собственную идентичность, то в *Новом времени* действующие лица оказываются в безвыходной временной петле из страха и привычек, унаследованных в прошлом. Ощущение обреченности усиливается финальным монологом Глеба, отбывающего на срочную службу в пограничные войска: «Учения еще скоро будут. Совместные с русскими. Старшие говорят, что ничего страшного... в поле жить и водку пить. А больше ничему там особо не учатся, на этих учениях»²⁹. Тем самым автор дает понять, что героям предстоит жить в условиях еще одного «нового времени» — полномасштабной российской агрессии в Украине.

*Море Кристины*³⁰

Пьеса возвращает читателя к первым дням после президентских выборов в августе 2020 года. Автор пьесы соблюдает классический принцип единства времени, места и действия: сюжет пьесы — это события одного вечера, которые происходят во дворе и служебных помещениях следственного изолятора (изредка также упоминается школьный спортивный зал, куда сотрудники силовых структур привозят арестованных участников протестов, таким образом, в этом тексте, хоть и опосредованно, также появляется образ школы, но уже в качестве места буквального, не только ментального насилия). В пьесе девять героев — четыре тюремных надзирателя (Кристина — одна из них, она недавно вышла замуж за своего коллегу Гришу, у которого, в свою очередь, роман с лучшей подругой и коллегой Кристины — Чесноковой) и пятеро заключенных (три белоруса — представители трех поколений, молодая украинка и польский журналист).

Как и первые два произведения, пьеса представляет собой последовательность коротких обрывочных диалогов, воспоминаний, внутренних монологов — речь героев часто прерывается физическими реакциями (кашлем, болью, дрожью, рвотой). Травматическое существование объединяет всех героев, в том числе тюремщиков: Гриша и Галабурда незначительно ранены из-за чрезмерных усилий во время задержаний, Чеснокову насилует Гриша, у Кристины болит колено и, как читатель узнает из ее телефонного разговора с матерью, героиня выросла в семье, где побои были привычным явлением. Кристина неосознанно, но, надо отметить, не без удовольствия, воспроизводит травму, впитанную с детства. Таким образом автор пьесы воссоздает типичный случай *acting out*, то есть «за-

²⁹ Там же, с. 29.

³⁰ Премьера — 4 июля 2023 года, ВУ-Teatr, Варшава. Режиссер — Андрей Новик. В переводе на польский (перевод — Joanna Bernatowicz, Agnieszka Sowińska) пьеса опубликована в антологии новейшей белорусской драматургии *Niekończący się sierpień. Antologia nowego dramatu białoruskiego*. Koncepcja, wybór tekstów i redakcja: Irina Lappo i Henryk Mazurkiewicz, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2025.

стревания», когда человек, согласно Доминику ЛаКарпа, не осознаёт дистанцию между «тогда» и «сейчас», а потому повторяет травму в навязчивых формах поведения и восприятия³¹.

Любовный «треугольник», а точнее — «четырёхугольник», потому что Чеснокова нравится Галабурде и именно он, в приступе ревности, рассказывает о ее связи с Гришей Кристине, оборачивается трагедией: Кристина подкидывает в сумку подруги бело-красно-белый флаг, после чего жестоко избивает ее и уводит в камеру. Взаимоотношения героев-тюремщиков отсылают читателя к пьесе Павла Пряжко *Жизнь удалась*. Создается ощущение, будто герои произведения, написанного почти двадцать лет назад, перенесли во времени, сменив спортивную форму учителей физкультуры на милицейскую: та же речевая беспомощность, постоянное обращение к обценной лексике и дискурсивным словам; ключевое отличие в том, что бессмысленные механические действия сменились такой же машинальной жестокостью (хотя, надо отметить, что Чеснокова и Галабурда иногда все-таки сочувствуют заключенным). Подобная литературная преемственность фиксирует процесс дегуманизации — «историю болезни» белорусского постсоветского общества, трагические последствия тотальной эмоциональной выхолощенности:

ГРИША. Видел в спортзале лысого? Особист. Следит, чтоб били хорошо. Это ж с самого верха приказ, Юра. Будешь плохо бить – уволят. Если до конца второго контракта уволят – останешься без стажа. Еще и должен будешь бабла родине. Понял?

ГАЛАБУРДА. Понял. Спасибо, Гриш. А у тебя что, тоже второй контракт?

ГРИША. Не, ну у меня как у всех. Квартира служебная, то, сё. Но у меня другое. Совпало типа, повезло. *Мне просто нравится их бить*³².

Мечта Кристины о медовом месяце на побережье Черного моря выступает в качестве травматической метафоры — символа очищения, надежды буквально смыть следы собственной причастности к насилию. Но на фотографии Кристины в социальной сети Instagram «в лучах заката море кажется кровавым»³³, следовательно, оно оборачивается пространством иллюзорного спасения, в котором растворяются остатки совести (героиня перекладывает собственную вину на арестованных — «Они нас вынудили»³⁴).

«Другую» Беларусь в пьесе представляют трое мужчин: белорусскоязычный Дзед-Барадзед (герой назван в честь куклы-ведущего «Калыханки», которая также упоминается в пьесе *SEXTILIS. Диалоги августа*, таким образом, телепередача становится основой идентичности, заложенной еще детстве) и русскоязычная

³¹ D. LaCarpa, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore 2001, p. 21.

³² С. Гирит, *Море Кристины*, с. 12. Текст предоставлен автором.

³³ Там же, с. 29.

³⁴ Там же, с. 5.

зычные художник Антон (участвовал в протестах еще в 2010-м году) и Вася (шестнадцатилетний подросток, естественно, на протестах впервые). Представители разных поколений, они олицетворяют преемственность белорусского общественного сопротивления, начиная от первого Чернобыльского шляха 1989 года до событий августа 2020 года. В попытках абстрагироваться от собственной физической боли и происходящего в тюремном изоляторе, Дзед-Барадзед вспоминает о «Пещере рук», которую он много лет назад посетил в Аргентине: «Сцяна той пячэры, с каляровымі далонямі на ей, была сапраўдным пачаткам цывілізацыі. Я зрабіў крок да сцяны і працягнуў руку пад галоснае абурэнне экскурсаводаў — мне хацелася заставіць тут свой адбітак. Глядзіце, людзі, я ёсць! Я быў!»³⁵. Цветные отпечатки рук, символизирующие начало цивилизации (стремление человека оставить о себе память), становятся «крывавымі адбіткамі далоняў», а «брудная минская сцяна стала яе канцом»³⁶. Эта жестокая констатация метафорически подтверждает цель минских тюремщиков – причинить не только физическую боль, но и лишить заключенных голоса³⁷, то есть – идентичности, заставляя кричать «Я люблю президента Республики Беларусь!» или исполнять официальный гимн. Ничего не зная об аргентинской *Cueva de las Manos*, Антон, стараясь поддержать юного Васю, говорит о будущем, в котором изолятор на Окрестина, чьи стены теперь «украшают» кровавые отпечатки ладоней арестованных, станет музеем³⁸ (то есть – из места травмы станет местом постпамяти). Тем самым, юноша, как и предки индейцев Патагонии (чьи отпечатки сохранились в «Пещере рук») много столетий назад, проходит ментальную инициацию, впервые став участником белорусского сопротивления.

Тема чернобыльской трагедии – одна из важнейших для белорусской литературы, начиная с 1980-х годов, – достаточно вспомнить такие произведения, как *Ваўчыная яма* Василя Быкова, *Львы* Ивана Пташникова, *Луп* Юрия Станкевича, *Чернобыльская молитва* Светланы Алексеевич. Для старшего героя пьесы участие в первом Чернобыльском шляхе 1989 года становится символическим вторым рождением, о чем он говорит в исповедальном монологе:

ДЗЕД-БАРАДЗЕД. <...> Ведаеш, у гэтай кропцы я пачынаюся, як беларус. Дождж лье за каўнер. Ты крычыш на мяне у калідоры. Малыя дзеці. Аб чым я думаю. І так ледзь зводзім канцы. А я кажу табе пра Чернобыльскі шлях. Пра тое, што я пачаўся, як беларус, як чалавек, калі не баюся сказаць тое, аб чым думаю. Я не ведаў хто я. А калі што. Я што, не ведаю, у якой краіне мы жывем. Я кажу, што ім прыйдзецца нас слухаць зараз. Што Чернобыльскі шлях будзе кожны год. Што зараз я буду размаўляць толькі на беларускай мове. Ты кажаш, што я ніколі больш не пайду. У мяне сям'я, у мяне дзеці. Ты крычала. Плакала. Я не пайшоу. Я больш

³⁵ Там же, с. 2.

³⁶ Там же, с. 7.

³⁷ E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985, p. 49.

³⁸ С. Гирит, *Море Крестины...*, с. 19.

не пайшоу. Але мова засталася са мной з таго часу. Ды страх за вас. Мова ды страх – усе, што у мяне засталася³⁹.

Травматическое высказывание Дзеда-Барадзеда фиксирует амбивалентность белорусской идентичности: язык здесь одновременно – средство самоопределения и напоминание о невозможности действовать – герой, осознавший себя в качестве субъекта, вынужден долгое время оставаться наблюдателем, застывшим между виной перед семьей и памятью о своем поступке, совершенном более тридцати лет назад. Внутренний разлом, вынужденное длительное бездействие («Я больш не пайшоу») выражают не только личную боль героя, но и «коллективное бессознательное» всего белорусского общества.

О Чернобыле говорят и другие арестованные – Антон и Окси, девушка-украинка, не раз бывавшие, как они говорят, «в зоне», что вызывает неподдельный живой интерес у польского журналиста Бартека:

БАРТЕК. *Czy można tak po prostu przyjechać do Czarnobyla?*

АНТОН. Бартек, *да мы все тут, можно сказать, из него и не уходили никогда...*

Но вообще да, можно. Но это незаконно. И за деньги.

БАРТЕК. Dlaczego туда нужно ходить? Это же опасно.

ОКСИ. Важко пояснити. Це як наркотик. Там нема часу. У сенсі взагалі не відчуваеш часу. Як би я там хотіла опинитись зараз...

АНТОН. Да, там круто. Природа такая... Сумасшедшая. Люди живут какие-то потусторонние. Если раз приедешь в Зону, и она тебя зацепит, то тебя все время будет туда тянуть.

ОКСИ. Там, знаєш, і небезпека, і радіація, але це как будто в тіні. А все інше – тиша. І крики птахів. І порожня Прип'ять. Я там почуваю себе живою. Ну, живіший, ніж зазвичай⁴⁰.

Ключевая реплика Антона экстраполирует закрытую Чернобыльскую зону на территорию всей Беларуси (и – шире – на все постсоветское пространство), превращает географическую локацию в метафору коллективного состояния: для героев пьесы катастрофа не закончилась, но стала привычной частью повседневности: Антон фактически неосознанно говорит о *cultural trauma*⁴¹, при которой прошлое функционирует не как свершившийся исторический факт, а как длящееся эмоциональное настоящее. Более того, Окси, сравнивая походы в зону с наркотической эйфорией, делает Чернобыль пространством очищения и истинности, своеобразным антиподом кровавого моря Кристины, где человек может стать по-настоящему живым, то есть – аутентичным. Бартек, в свою очередь, признает, что также чувствует некую «восточную радиацию»:

³⁹ Там же, с. 15.

⁴⁰ Там же, с. 24.

⁴¹ J. Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004, p. 1.

БАРТЕК. Ну Восток. Wschód. Мы так называем страны Союза. <...> Я тоже тут, у вас, поймал дозу... Какой-то восточной радиации... Мне почему-то всегда хочется сюда... wracać Возвращаться. Тут тоже чувствуется jakieś załamanie, какой-то надлом, опасность. Jakies promieniowanie Związku Radzieckiego, nie wiem. И я I też czuję się как будто более живым... I też cały czas piję wódkę, kiedy tu jestem. А czasem wydaje się też, że czas się tu zatrzymał. И поэтому, когда у вас что-то меняется, то это ну, понимаете, bardzo ważna rzecz. Litosfery как будто сдвигаются... Я поэтому przyjechałem. Потому что сейчас как раз это начало происходить...⁴².

Являясь внешним свидетелем, Бартек тем не менее осознает существование травматической памяти в Беларуси. Говоря о «излучении» Советского Союза и «застывшем времени», журналист переосмысливает понятие радиации и придает ему эмоционально-исторический контекст, в котором непрекращающееся воздействие прошлых травм (таких как чернобыльская катастрофа, распад Советского Союза) мешает героям пьесы четко определить границы собственной идентичности. «Доза восточной радиации» становится для Бартека формой постпамяти, когда чужое прошлое усваивается как личный опыт: его «Восток» — это метафизическое пространство незавершившейся катастрофы, которая по-прежнему воздействует на тех, кто с ней соприкасается.

* * *

Пьесы *Sexilis*. *Диалоги августа*, *Новое время* и *Море Кристины* можно считать драматургическим триптихом, в котором предприняты попытки с разных точек зрения осмыслить травматический коллективный опыт современной Беларуси в условиях постоянного политического и общественного давления и распада социальной солидарности (вплоть до разрушения внутрисемейных связей). В каждой из пьес автор в собственной манере выполняет функцию свидетельства, то есть фиксирует опыт, трудно поддающийся вербализации, что приводит к отказу от канона классической драмы и созданию фрагментарных драматургических структур, состоящих из обрывков речи, телесных реакций, многочисленных пауз, монологов, языковой беспомощности. Таким образом авторы дают читателю понять, что последствия полученной травмы продолжают существовать в языке, памяти, телах героев.

Еще один важный аспект — отказ от линейности повествования, подчеркивающий «временные» нарушения, связанные с продолжающимся воздействием прошлых травм (чернобыльская катастрофа, распад Советского Союза), что несомненно влияет на идентичность героев всех произведений — обитателей «постсоветского царства». Такое понимание травмы созвучно концепции Кэти Карут, согласно которой травматический опыт определяется как событие, постоянно возвращающееся в повторениях и симптомах. Можно утверждать, что

⁴² С. Гирит, *Море Кристины...*, с. 24-25.

авторы пьес не только вновь воспроизводят травматический опыт, но и стараются преодолеть и переосмыслить его, следовательно, все три текста можно рассматривать как драматургическую форму коллективной памяти, когда художественное произведение становится актом сопротивления и попыткой вернуть истинную идентичность.

Данные пьесы также следует рассматривать в более широком контексте течения белорусской новой драмы, которое сформировалось как под влиянием российской новой драмы, так и западноевропейского театра, чьими основными характеристиками стали документальность, социальная ангажированность и особое внимание к повседневной жизни условного «маленького человека» в условиях кризиса идентичности⁴³. Таким образом, три анализируемые пьесы не только фиксируют травматическое состояние сегодняшнего белорусского общества, но и являются примером дальнейшего развития постдраматической поэтики.

References

- Alexander J. et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004.
- Balaev M., *Trends in Literary Trauma Theory*, „Mosaic” 2008, vol. 41, № 2.
- Caruth C., *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995.
- Caruth C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.
- Caruth C., *Травма, время и история*, (perevod — Elena Trubina), [v:] *Травма: punkty*, red. S. Ushakin i E. Trubina, Moskva 2009.
- Ex-son, *SEXTHLIS. Dialogi avgusta*. Manuskrypt.
- Girit S., *More Kristiny*. Manuskrypt.
- LaCarpa D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore 2001.
- Lachman M., *Brzytwa po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007.
- Lappo I., *Незалежны беларускі тэатр у Польшчы: тры сезоны ў выгнанні*, „Studia Białorutenistyczne” 2024, nr 18.
- Moskwin A., *Cultural protest in Belarus: theatres during the Belarusian revolution (2020)*, „Canadian Slavonic Papers” 2021, vol. 63, Issue 3-4.
- Novoye vremya*. Tekst anonimowy, manuskrypt.
- Scarry E., *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985.

⁴³ Подробнее – M. Lachman, *Brzytwa po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007.

NOTA O AUTORCE

Anastasia Gulina — magister, doktorant, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. **Publikacje: artykuły:** *Метаморфозы памяти в пьесе Николая Рудковского „Дожить до премьеры”*, „Studia Białorutenistyczne” 2023, nr 17, s. 159-176; *Białorusin? Rosjanin? Homo Sovieticus? Problem tożsamości narodowej w dramatach Maksima Doški*, „Roczniki Humanistyczne” 2023, t. LXXI, z. 7, s. 77-89; *Белорусский вербатим как зеркало общества (на примере пьес „Patris” и „Мабыць?”)*, „Bibliotekarz Podlaski” 2023, nr 1, s. 125-140; *Белорусский протест: пусть с улицы на сцену*, [w:] *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna*, red. N. Maliutina, Kraków 2022; *Проблема самоидентификации героев в драматургии Павла Пряжко*, „Studia Białorutenistyczne” 2016, t. 10, s. 199-211.

ORCID: 0000-0003-0875-8425

Email: anastasia.gulina@kul.pl