

W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY

TOPOS DOMU DOŚWIADCZANIE ZAMIESZKIWANIA I BEZDOMNOŚCI

STUDIA POD REDAKCJĄ

WANDY SUPY I IWONY ZDANOWICZ



BIAŁYSTOK 2016

Recenzenci:

prof. dr hab. Ludmiła Łucewicz
dr hab. Alina Orłowska
dr hab. Halina Tvaranovitch, prof. UwB
dr hab. Dariusz Kulesza, prof. UwB

Projekt okładki:

Redakcja i korekta

Barbara Piechowska (jęz. polski)
Agata Rozumko (jęz. angielski)
Iwona Zdanowicz (jęz. rosyjski)
Bazyli Siegień (jęz. białoruski i ukraiński)

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-490-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

SPIS TREŚCI

Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności

Wanda Supa Жилое пространство и менталитет индивида в русской прозе XX – XXI веков	15
Matylda Chrząszcz Samowar jako metafora domu w twórczości wybranych pisarzy rosyjskich XIX wieku	31
Элеонора Шестакова Феноменология бездомности героев мотива <i>русский человек на rendez-vous</i> в русской словесности XIX – первой трети XX вв.	41
Людмила Авдейчик Символика «небесной обители» в поэзии В. С. Соловьева	65
Анна Булгакова Дом и бездомье: топос Дом в пьесе Леонида Андреева <i>Жизнь человека</i>	83
Марина Красильникова Дом и «кочевье» в канунной русской культуре начала XX века	95
Алексей Овчаренко Безбытность в русской литературе 1920-1930-х годов. Постановка проблемы	109
Татьяна Комаровская Функциональная роль архетипов Дома и Дороги в раскрытии характера героини романа Джейн Смайли <i>Частная жизнь</i>	117

Янина Солдаткина

Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова
и романе М. Петросян *Дом, в котором...* 123

Надежда Злобина

Образ дома у дороги в поэме А. Т. Твардовского *Дом у дороги* 137

Nadzieja Monachowicz

Houses in the Lives of Doris Lessing's Heroines 145

Наталья Ковтун

Имба – квартира – перекресток: к вопросу о самоопределении
героев в поздних текстах В. Шукшина 161

Ирина Середа

Дом и бездомность в художественном мире В. Маканина
1990-х–2010-х 179

Олеся Никитина

Дом в сказках Леонида и Ирины Тютчевых *Зоки и Бада*
и *Школа зоков и Бады* 187

Paulina Charko-Klekot

Dom, w którym nie można żyć. Prowincjonalna Rosja oczami
niektórych uralskich dramaturgów 195

Grażyna Król

„Tylko mi Ziemi całej do życia brak”. O bezdomnościach
Andrzeja Babińskiego 209

Beata Morzyńska-Wrzonek

Doświadczenie zamieszkiwania bez zdomowienia. Na przykładzie
twórczości Julii Hartwig 227

Marta Niedziela-Janik

Interpretacja motywu bezdomności w utworze Olega Pawłowa
Koniec wieku 245

Сергей Преображенский

Зимородок-гальциона как символ утраченного и обретаемого
дома 259

Святлана Лясовіч

Канцэпт «дом» у сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле раманаў Альгерда Бахарэвіча, Юрыя Станкевіча) 267

Doświadczenie przestrzeni

Neonila Pawluk

Печаль воспоминаний.... Пространство – время – телесная проксемика в рассказе *Поздний час* Ивана Бунина 279

Вера Шульган

Перехрестя шляхів: життєві та поетичні дороги І. Я. Франка 289

Наталья Кнэхт

Антропология взгляда: человек в меняющейся городской среде, новые формы чувственного опыта и борьба за читательское внимание 297

Ілона Смаглій

Міфологічний, реальний і віртуальний світи в поезії Світлани Йовенко 307

Юрий Подковырин

Смысловые параметры художественного пространства в современной русской драме 317

Елена Гулевич

Монтаж как повествовательный принцип в рассказе А. Бирса *Добей меня* 333

Ірина Кропивко

Речовий світ людини у створенні метафоричного художнього простору у творах С. Поваляєвої *Ексгумація міста* та М. Туллі *Сни й камені* 345

Анна Кононова

Полярная энтропия светоизображения в живописи белорусских художников рубежа XX–XXI веков 363

Елена Лепишева

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси 377

Елена Лепишева

Белорусский государственный университет, Минск

Сценическое время-пространство новейшей русскоязычной драмы Беларуси

Заглавие статьи отсылает к риторическому вопросу известного российского критика Е. Эрнандес¹, что обусловлено объектом нашего наблюдения – «живым», незавершенным развитием новейшей драматургии. Как и «новая драма» России начала 1990-х (именно ей была посвящена статья Е. Эрнандес), современная русскоязычная драма Беларуси вызывает споры (а подчас и недоумение) театроведов и критиков, будучи фактически не исследованной литературоведами.

На сегодняшний день ее парадигма включает авторов старшего (Е. Попова, А. Делендик, С. Бартоха, Е. Таганов) и младшего поколения (Н. Рутковский, П. Пряжко, К. Стешик, А. Курейчик, Д. Балыко, Д. Богославский, М. Досько). Если авторские системы «старших» драматургов в целом сложились, то творческие поиски их младших коллег находятся в стадии активного становления. Одни (Н. Рутковский, П. Пряжко, К. Стешик, А. Курейчик, Д. Балыко) заявили о себе в середине 1990-х и начале 2000-х, другие (Д. Богославский, М. Досько) делают первые шаги на драматургическом поприще.

Но в целом бурное развитие новейшей драмы Беларуси напоминает «креативный взрыв», имевший место в русской драматургии рубежа XX – XXI вв. (И. Вырыпаев, В. Леванов, О. Богаев, Ю. Клавдиев, В. Сигарев). Определенные точки соприкосновения обнаруживаются как на уровне проблематики (взаимоотношения человека и социума), так и поэтики (экспериментальность, декларированный отказ от традиций, ориентация на западноевропейские образцы: театр жестокости Арто, «театр абсурда», «эпический театр» Б. Брехта). Типологические параллели имеют мировоззренческую и социокультурную обусловленность, отражая представления, укорененные в молодеж-

¹ Е. Эрнандес, *Драматургия, которой нет?*, „Современная драматургия” 1992, № 3-4, с. 184-182.

ном сознании (кризис, дезориентацию, ощущение неукорененности, социальную отчужденность, эгоцентризм). Все это свидетельствует о развитии на отечественной почве «новой драмы», «творческий почерк» которой отличает жесткий взгляд на социум, интерес к маргинальным героям, требование правды жизни на сцене.

Однако, если в русской «новой драме», по мнению Е. Шевченко, «на смену эпохе “креативного взрыва” приходит время осмысления и ученичества»², то есть основания полагать, что новейшая драма Беларуси активно проходит «стадию молодежной субкультуры».

Так, творчество молодых русских драматургов уже не одно десятилетие находится в центре внимания критиков и литературоведов (М. Липовецкий, М. Мамаладзе, О. и Т. Журчевы, А. Сеницкая, И. Болотян, С. Лавлинский), режиссеров и организаторов театральных форумов. Площадки фестивалей³ дают «выход» этой экспериментальной драме к зрителю.

В отличие от России, в Беларуси сценические воплощения пьес молодых драматургов практически не известны широкой публике. И хотя некоторые произведения становились объектом научного анализа⁴ и материалом режиссерских работ, большинство пьес ставятся за рубежом, получая там Международные премии⁵, либо существуют в формате читок (в Центре белорусской драматургии и Студии Альтернативной Драммы).

² Е. Шевченко, *Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом»*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*, Самара 2009, с. 14.

³ Наиболее известные – «Новая драма» (Москва), «Евразия» (Екатеринбург), «Новая драма» (Тольятти).

⁴ О творчестве П. Пряжко см.: С.Я. Гончарова-Грабовская, *Пьеса П. Пряжко «Урожай» в контексте европейской драмы абсурда*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века*, Минск 2010, с. 193-197, доклад Л. Менсковской *Метатеатральный дискурс Павла Пряжко в рамках Международной научной конференции-семинара Современная русская и украинская драма в интермедialном пространстве XXI в.* (Жешув, 2014). О творчестве К. Стешика см.: С.Я. Гончарова – Грабовская, *Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX – XXI вв.: тенденции развития*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, Минск 2008, Вып. 5, с. 14-25.

⁵ Укажем лишь некоторые: К. Стешик (*Мужчина – женщина – пистолет*) и А. Курейчик (*Театральная пьеса*) – лауреаты III Международного конкурса драматургов (Россия, 2004). П. Пряжко – один из победителей конкурса «Евразия» (2003), пьесу *Трусы* поставили Санкт-Петербургский театр на Литейном (реж. И. Вырыпаев) и «Театр. doc» (реж. Е. Невежина). Триптих М. Досько – победитель конкурса современной драматургии «Сводобный театр – 2014». В программу пьес, отобранных для читок на фестивале «Любимовка-2014» попал Лондон М. Досько, в рамках внеконкурсной программы презентована пьеса П. Пряжко *Карина и Дрон*.

Недостаточное внимание к экспериментальной драме отчасти восполняется проектами «Белорусского Свободного театра». Этот театральный коллектив, созданный в 2005 г. журналистом, драматургом Н. Халезиным и режиссером В. Щербанем, позиционировался как «авангард художественного сопротивления официальной эстетике и культуре»⁶, что привело к его полуполюгальному положению в Беларуси и повышенному вниманию со стороны оппозиционных организаций за рубежом.

Радикальная гражданско-политическая позиция труппы обусловила сближение с документальным и социальным театром, что органично вписывает БСТ в контекст современной русской и западной драмы. Следует отметить и иной вектор художественного поиска коллектива – «драму абсурда», экзистенциальную драму, имеющие (с нашей точки зрения) более весомый потенциал благодаря философской проблематике, сосредоточенности на феномене человека без апелляции к социальным условиям его существования. Оба направления привлекают внимание молодежной аудитории, что позволяет рассматривать «театр, которого нет» (официально в Беларуси не зарегистрированный) в качестве «популяризатора» новейшей отечественной драматургии.

В данной статье мы рассмотрим эту драматургию в аспекте художественного времени-пространства, получившего оригинальное сценическое воплощение в постановках «Белорусского Свободного театра».

На сегодняшний день усилиями коллектива поставлены пьесы П. Пряжко *Болливуд*, *Трусы* (2006), *Хозяин кофейни* (2013)⁷ (имеющие успех и в России), триптих М. Досько *Титан*, *И сострадание вмиг открыло ей*, *Радио Культура* (победитель конкурса современной драматургии «Свободный театр – 2014»), спектакль *Родные и близкие* (материалом для которого послужил цикл рассказов К. Стешика). Следуя пунктирно обозначенным эстетическим векторам коллектива, отметим, что постановки последней пьесы П. Пряжко и триптиха М. Досько тяготеют к первой тенденции (ярко выражены черты социальной и документальной драмы), тогда как спектаклю по произведе-

⁶ М. Жбанков, А. Клинов, А. Сарна, Н. Халезин, *Реанимация контркультуры: белорусский вариант*, „Наше Мнение” 2008, 20 ноября, [online], <http://nmnby.eu/news/discussions/1585.html>, [10.09.2014].

⁷ Укажем, что режиссер Т. Артимович не сходит в белорусский коллектив, но в моноспектакле задействован актер «Белорусского свободного театра» П. Городницкий.

ниям К. Стешика присущи масштабность философского обобщения, универсальное видение места и назначения человека в мире.

В процессе работы над этими разными в эстетическом плане спектаклями сформировался особый подход к текстам, базирующийся на расширении зрительского восприятия. Среди приемов можно выделить «персонификацию Голоса»⁸, позволяющую «сценической реальности формироваться и окрашиваться зрительским Я»⁹, резкое ограничение сценического пространства (действие выстраивается в зоне непосредственного контакта со зрителем). Как правило, игровой площадкой служит комната съемной квартиры или дома, являющаяся одновременно и зрительным залом. Зрители располагаются на стульях или прямо на полу, в «эпицентре» изображаемых событий, что разрушает границу между сценой и залом не только на рецептивном, но на физическом уровне.

Это особенно очевидно в моноспектакле по пьесе П. Пряжко *Хозяин кофейни*, действие которой происходит в минском баре «Граффити» (зрители сидят за столиками в качестве посетителей). Если в спектакле по триптиху М. Досько граница «сцены и жизни» еще ощутима (театральная площадка – поперечная стена комнаты), то в *Родных и близких* К. Стешика она нивелируется (сценическое пространство «вытянуто» вдоль комнаты и «обрамлено» сидящими зрителями). Стесненные до предела условия преследуют важный эстетический эффект – создать камерную атмосферу, концептуально отражающую идею пьесы («соприсутствие» людей в мире, необходимость «выхода» к Другому).

В основе сценарных планов спектакля – рассказы К. Стешика, переработанные согласно законам театра. Это предопределило дискретную композицию эпизодов, выстроенных по принципу монтажа, объединенных не причинно-следственными, но ассоциативными связями. Каждый фрагмент имеет схожие пространственно-временные координаты, что свидетельствует о единой картине мира, лежащей в основе произведения.

Полагаем, что в нем находит сценическую реализацию особый тип хронотопа, который мы предлагаем назвать «*релятивным*». Он манифестирует «недостаточную субстанциальность» реальности,

⁸ Н. Малютина, *Пластика персонификации Голоса как катализатор действия в современной драме*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия*, Самара 2014, с. 29.

⁹ О. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме XXI века*, [в:] *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема конфликта*, Самара 2009, с. 24.

предметы в которой «не обладают безусловным содержанием; они слабо укоренены в бытии и готовы вот-вот из него выпасть. И само бытие держится слабеющими внутренними связями»¹⁰. Это обуславливает стык реальных и ирреальных пространственно-временных планов и переход от бытовой достоверности к условно-метафизическому изображению.

Содержательный аспект «*релятивного*» хронотопа базируется на актуализации в авторском сознании *экзистенциальной* модели «присутствия – в – мире». Согласно этой модели, человек мыслится существом тотально одиноким, лишенным опоры, «заброшенным» во враждебный мир, т.е. метафизически бездомным, вынужденным искать смыслообразующие константы. Это обуславливает выбор сфер его существования: *бытовая* интересует драматурга лишь опосредованно (знаковые детали быта отражают бытие), *социальная* нивелируется (отсутствуют приметы конкретного социума), но превалирует *экзистенциальная* (неустойчивость положения человека в мире).

Экзистенциальная модель «присутствия – в – мире» обусловила принцип ее эстетического освоения, основанный не на рационально-логическом постижении (миропонимании), но на интуитивном, напряженно-эмоциональном переживании абсурдности мира (мироощущении), что приводит к активному проявлению индивидуально-авторского начала в тексте.

Усиление «авторского присутствия» (термин О. Журчевой) ведет к нарушению жизнеподобия, альтернативному (отталкивающемуся от общепринятого) моделированию картины мира, которая выстраивается с помощью «нетрадиционного мимесиса» (Н. Рымарь). Средством его сценической реализации становится условно-метафорическое изображение (парадоксальная ситуация, нарушение причинно-следственных связей, отсутствие психологических мотивировок героев), близкое «драме абсурда».

Помимо содержательного аспекта, специфика «*релятивного*» хронотопа проявляется в аспекте *формальном*, предполагающем особую структурную организацию (реальный, перцептуальный и концептуальный уровни хронотопа), ключевую бинарную оппозицию (в данном случае – *реальное-ирреальное*), семантику знаковых топосов (Дом выступает в значении «*внутреннего дома*»).

¹⁰ И.В. Кузнецов, *Проблема реальности в «новой драматургии»*, [в:] *Современная драматургия (конец XX в. – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций*, Новосибирск 2011, с. 31.

Реальный уровень «релятивного» хронотопа можно обозначить как «*реальный-ирреальный*», поскольку место и время непосредственного сценического действия балансируют на грани жизнеподобия и фантазмагии, создавая ощущение зыбкости, неустойчивости бытия, близости смерти. В центре внимания спектакля – проблема смерти близкого человека (тети, отца, сводной сестры, мачехи, брата), раскрытая в монологах различных повествователей, звучащих вне сцены. В данном случае можно говорить о «нарративном Голосе», который, по мысли Н. Малютиной, создает «иллюзию автономности, суверенности сознания, самооценности “я”»¹¹.

В процессе рассказа на сцене воссоздаются события, участниками которых был повествователь, бессознательные действия которого привели к гибели близкого человека. Она осмысливается как экзистенциальная ситуация, «соединяющая потустороннее бытие с миром как ареной повседневно-обезличенного существования»¹².

Вслед за драматургом, режиссер показывает трагизм ретроспективного осознания смерти близкого. Момент ухода, казавшийся незначительным в прошлом (легкомысленное отношение к смерти передано с помощью обыденной, бесстрастной интонации повествователя), обостренно переживается в настоящем. Это создает наложение двух временных пластов *прошлого / настоящего*, актуализируя проблему памяти.

Неподвластные рассудку воспоминания, одолевающие персонажей, приводят к нарушению адекватного мировосприятия. На пике сюжетной кульминации реалистический план изображения переходит в условно-метафорический, создавая эффект «прорыва» в «иную» реальность. Его сценические решения охватывают различные уровни: символы-лейтмотивы (*зеркало, фотографии*), звуковое оформление (*музыкальный контрапункт*), игру светотени (*дым, темные полутона*).

Знаковой деталью интерьера комнаты, где происходит действие, является *зеркало* – традиционный символ-лейтмотив, связанный с границей реального и «иного» пространства, эксплицирующегося благодаря теневым эффектам. Например, посещение комнаты умершей тети сопровождается отражением ее облика в зеркале (*Английский*). *Фотографии* ушедших из жизни героев (дяди Андрея из сцены *Пальцы*, папы из одноименной сцены) – символы-лейтмотивы памяти, их демонстрация зрителю выстраивает проекцию из настоящего

¹¹ Н. Малютина, *Пластика...*, с. 30.

¹² *Современная западная философия: Словарь*, Москва 1998, с. 511.

в прошлое (запечатленное на фото), создавая ощущение границы бытия / небытия.

Это ощущение усиливают и звуковые эффекты (мелодии песен, крики людей, звуки музыкальных инструментов), несущие как эмоциональную (создают атмосферу таинственности, неправдоподобия происходящего), так и смысловую нагрузку, важную для понимания сути конфликта. Он выстроен на оппозиции гармонии / хаоса, бытия / небытия, что воплощает *музыкальный контрапункт*: контрастное соположение лирического пения и звуковой какофонии. Наиболее яркие примеры встречаем в сценах *Пальцы* (упоенное пение и игра дяди Андрея на аккордеоне сменяется надрывным пением после его смерти), *Двоеточие* (пение Романа и агрессивные вопли его дерущихся братьев).

Атмосферу вторжения в бытовую реальность «иномира» создает и цветовая гамма (преобладают темные тона костюмов, реквизита), а также игра светотени, созданная дымовой завесой (*Папиросы*). Заполнение стеклянных банок папиросным дымом – важнейший «пространственный мотив» спектакля, воплощающий попытку удержать мимолетные воспоминания. Его семантика связана с памятью, осмысленной в постановке как единственная сила, способная противостоять разрушительному воздействию времени (выступающего инвариантом смерти).

Перцептуальный уровень «релятивного» хронотопа, отражающий специфику авторского сознания, базируется на крайне субъективном видении реальности. Если в пьесах П. Пряжко и М. Досько (идущих «вслед» за русскими драматургами) усилен социальный план, реализующий «авторский концепт незащищенности человека в социуме»¹³, в спектакле *Родные и близкие* (как и в других пьесах К. Стешика) превалирует план психологический. Изображаемое на сцене является знаком человеческого сознания: «разорванного» и дисгармоничного.

Не случайно явно превалирует «внутреннее» (психологическое) действие, передающее состояние человека, прозревающего близость небытия, неукорененность в мире. Психологическая деструкция, иррациональные подсознательные процессы «овневаются» с помощью «пространственных мотивов» (термин О. Багдасарян), несущих семантику *разрушения, распада, хаоса*. Воспоминание о смерти близкого человека связано с дракой (*Двоеточие*), метанием ножей (*Ка-*

¹³ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Художественная парадигма современной русскоязычной драматургии Беларуси*, [в:] *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI века*, Минск 2010, с. 173.

блуки), истерикой (Елены). Тягостное впечатление от происходящего усиливается благодаря физическому соположению «сцены» и «жизни», граница между которыми отсутствует. В мизансцены (персонажи неистово кричат, падают на пол, дерутся) невольно вовлекаются и зрители, что свидетельствует о «перформативной доминанте» современной пьесы (как русской, так и белорусской), наследующей традиции «эпического театра» Б. Брехта¹⁴.

Концептуальный уровень «релятивного» хронотопа проявляет себя как экзистенциальный: выводя героя на границу «сущности и существования» (А. Камю), драматург передает не только личное видение его положения в мире, но надындивидуальное, укорененное в культурной традиции, близкой экзистенциалистской концепции, утверждающей неизменную трагичность и одиночество человека, «заброшенного» в неразумный, враждебный мир.

Отметим, что мировоззренческая позиция К. Стешика препятствует редукции экзистенциального уровня хронотопа: его герои все же демонстрируют попытку «внутреннего» прорыва к смыслу, инвариантом которого выступает память о Другом. Ужас смерти отступает перед ужасом забвения, вот почему персонажи стремятся удерживать в памяти неуловимые черты умерших: цвет глаз отца (Папа), лицо мертвой соседки (Елены), интерьер комнаты погибшего брата (Двоеточие), личные вещи (рюмка умершей мачехи в сцене Леня, папиросы деда в сцене Папиросы, варежки погибшей сестры в сцене Варежки).

Концепт памяти, неотделимый от концепта родства, прослеживается и на уровне «пространственных мотивов», заставляющих зрителей принимать непосредственное участие в действии. В этом плане особенно примечательны экспозиция (в начале спектакля один из актеров поочередно здоровается со зрителями за руку) и диспозиция (совместное отражение в зеркале актеров и зрителей в финале), эксплицирующие идею близости Другого.

Семантически связанные понятия *память*, *родство* аккумулируют представления о *Доме*, существующие на авансцене сознания персонажей. Поскольку реальный дом утрачен (отсутствие уюта, смерть близкого), его инвариантом выступает «внутренний дом», обращение к которому становится экзистенциальной стратегией героев, сопротивляющихся вторжению хаоса.

¹⁴ С.Я. Гончарова-Грабовская, *Драматургические триптихи Н. Рутковского (проблематика и аспекты поэтики)*, [в:] *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*, Минск 2013, Вып. 8, с. 63.

Это резко отличает авторскую позицию К. Стешика от других представителей «новой драмы» (П. Пряжко, И. Вырыпаева, Ю. Клавдиева), в произведениях которых «затравленность миром и другими людьми» не преодолевается¹⁵ и, как следствие, прорыв в «инобытие» возможен только метафизически (но не через «внутренние» ресурсы личности). Выскажем предположение, что творчество К. Стешика в идейно-концептуальном плане близко драматургам старшего поколения (особенно Н. Коляде и Е. Поповой), сохранившим «надежду на восстановление авторитета понятий “поколения”, “семья”, “дом” и стоящей за ними системы онтологических связей между людьми как самой действенной модели противостояния экзистенциальной энтропии»¹⁶.

¹⁵ О.В. Дрейдельд, «Натурализм» как эстетический феномен в «новой драме», [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, Кемерово 2012, с. 87.

¹⁶ Н. Лейдерман, *Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом*, „Современная драматургия” 1999, № 1, с. 167.

SUMMARY

Stage time-space of the New Russian drama of Belarus

The typological research of Russian and Belarusian dramatic art at the beginning of the 21st century is a topical and priority problem in modern literary criticism. In this article we will try to single out the general and specific tendencies in modern Russian and Belarusian drama. Russian and Belarusian theatre has formed traditions of research and reflection of contemporary problems. Playwrights of the “old” (E. Popova, A. Delendik, A. Taganov, S. Bartohova) and the “new” generation (P. Prazhko, N. Rytkovsky, A. Kyreichik, K. Steshik, M. Dosko) are interested in the state of modern society, which is called problematic and disharmonic. The problem of stage time-space is examined in material of performance *Родные и близкие* (K. Steshik) played by the «Belarus free theatre».

Keywords: “new drama”, typological research, stage time-space, “relative” chronotope, “existential” model of “being-in-world”.

Ключевые слова: „новая драма”, типологические взаимосвязи, сценическое время-пространство, „релятивный” хронотоп, „экзистенциальная” модель „присутствия-в-мире”.