Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

DOI:10.17951/sb.2022.16.177-194
Studia Białorutenistyczne 16/2022 LITERARY STUDIES
ISSN: 1898-0457 e-ISSN: 2449-8270 Licence: CC BY 4.0

Alena Lepishava / Алена Лепішава

Independent Researcher (Belarus)
e-mail: elena_tochilina@mail.ru
https://orcid.org/0000-0003-3779-7394

Театральная версия романа Ольгерда Бахаревича *Собаки Европы* на сцене Белорусского свободного театра

Theatrical Version of the Novel „Dogs of Europe" by Alhierd Bacharevich on the Stage of the Belarusian Free Theatre

Wersja teatralna powieści Alhierda Bacharewicza „Psy Europy" na scenie Białoruskiego Wolnego Teatru

Тэатральная версія рамана Альгерда Бахарэвіча „Сабакі Еўропы" на сцэне Беларускага свабоднага тэатра

Abstract

The article focuses on the performance of the Belarusian Free Theatre based on the novel The Dogs of Europe by Alhierd Bacharevich, which premiered in Minsk on 7.03.2019, and the next stage version was presented during the tour of the collective in London in March 2022. The production, arranged in the conditions of a politically motivated relocation of the troupe in Kiev, is considered in the article in the context of the latest stage practices with high performative-receptive potential, bringing them closer to the techniques of mass media, political protest actions. This determined the methodological basis of the research, which turned to the aesthetic aspects of the theory of communication, the phenomenon of „theatricalization" (the focus on visual action presentation) of all spheres of life, as well as to the immanent properties of drama, revealed taking into account the performative turn in modern drama and theatre, which have become adequate artistic statements about the complex relationships within the dyad „man – society". In the course of the study, it was found that the reception of the novel by Alhierd Bacharevich was carried out on the stage of the Belarusian Free Theatre in line with the ideological and aesthetic attitudes of the collective, which since its foundation in 2005 has been approving the concept of the „barricade theatre", typologically close to a number of theatrical and dramaturgical projects dedicated to the „pain points" of modernity: the demarcation of the world continuum according to political and ideological principles, the threat of a global military conflict and their latest local refractions:

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

the suppression of peaceful protests in Belarus in 2020, the invasion of Russian troops on the territory of Ukraine in 2022.

Keywords: Belarusian literature, experimental vector of dramaturgy, performative-receptive turn, „theatricality", theory of communication

Abstrakt

Tematem artykułu jest spektakl Białoruskiego Wolnego Teatru na podstawie powieści Alhierda Bacharewicza *Psy Europy*, którego premiera odbyła się w Mińsku 7 III 2019 r., a następna inscenizacja została zaprezentowana podczas występów gościnnych w Londynie w marcu 2022 roku. Ten projekt , przygotowany w warunkach motywowanej politycznie relokacji trupy w Kijowie, zamierzamy badać w artykule w kontekście najnowszych praktyk scenicznych o wysokim potencjale performatywnym i receptywnym, co przybliża je do technik medialnych, protestów politycznych. To zaś motywuje wybór metodologii naszych badań. Wykorzystujemy metody teorii komunikacji, badamy zjawisko „teatralizacji" życia, a także właściwości dramatu, które można badać w kontekście zwrotu performatywno-receptywnego we współczesnej dramaturgii i teatrze. Naszym zdaniem, wersja teatralna powieści Alhierda Bacharewicza *Psy Europy* na scenie Białoruskiego Wolnego Teatru odpowiada zasadom estetycznym i postawie politycznej teatru. Od momentu powstania w 2005 r. teatr pozycjonował się jako *„teatr barykady"*. Białoruski Wolny Teatr często zwracał się ku bolesnym tematom współczesności, takim jak podziały polityczne i światopoglądowe w społeczeństwie, zagrożenia wojną światową, stłumienie wolności i demokracji na Białorusi w 2020 r., czy inwazja wojsk rosyjskich na terytorium Ukrainy w 2022 roku.

Słowa kluczowe: literatura białoruska, eksperymentalny wektor dramaturgii, zwrot performatywno-receptywny, „teatralność", teoria komunikacji

Анатацыя

У цэнтры ўвагі артыкула – спектакль Беларускага свабоднага тэатра паводле рамана Альгерда Бахарэвіча *Сабакі Эўропы*, прэм'ера якога адбылася ў Мінску 7 III 2019, а наступная сцэнічная версія была прадстаўлена падчас гастроляў калектыву ў Лондане ў сакавіку 2022 года. Пастаноўка, зладжаная ва ўмовах палітычна матываванай рэлакацыі трупы ў Кіеве, разглядаецца ў артыкуле ў кантэксце найноўшых сцэнічных практык, якія адзначаны высокім перформатыўна-рэцэптыўным патэнцыялам, што набліжае іх да прыёмамі масмедыя, акцый палітычнага пратэсту. Гэта абумовіла метадалагічны базіс нашага даследавання, звернутага да эстэтычных аспектаў тэорыі камунікацыі, феномену „тэатралізацыі" (то бок скіраванасці да візуальнай экшн-прэзентацыі) усіх сфер жыцця, а таксама да іманентных уласцівасцях драмы, раскрытых з улікам перфарматыўнага павароту ў сучаснай драматургіі і тэатры, якія сталі адэкватнымі мастацкімі выказваннямі аб складаных узаемаадносінах у межах дыяды „чалавек – соцыум". Падчас даследавання высветлілася, што рэцэпцыя рамана А. Бахарэвіча ажыццяўлялася на сцэне Беларускага свабоднага тэатра ў рэчышчы ідэйна-эстэтычных установак калектыву, які сцвярджае з моманту свайго заснавання ў 2005 годзе канцэпцыю *„тэатра-барыкады"*, тыпалагічна блізкую шэрагу тэатральных і драматургічных праектаў, прысвечаных „болевым кроп-

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

кам” сучаснасці: размежаванню сусветнага кантынууму па палітычных і светапоглядных прынцыпах, пагрозе ваеннага канфлікту сусветнага маштабу і іх найноўшым лакальным прыкладам: падаўленню мірных акцый пратэсту ў Беларусі ў 2020 годзе, уводу расійскіх войскаў на тэрыторыю Украіны у 2022 годзе.

Ключавыя словы: беларуская літаратура, эксперыментальны вектар драматургіі, перфарматыўна-рэцэптыўны паварот, „тэатральнасць”, тэорыя камунікацыі

Имманентные свойства драмы (роль конфликта и хронотопа, герой в центре художественного универсума и др.) позволяют по праву назвать ее „барометром социального среза бытия”, поскольку именно этот род литературы оперативно реагирует на изменения общественно-политического климата, едва заметные сдвиги в системе мировоззренческих координат. Недаром Александр Пушкин писал, что „драматическое искусство родилось на площади” (Puškin, 1959–1962, s. 359), что оказалось парадоксально созвучно концепциям искусствоведов, в частности, Георгия Гачева, отметившего „жизненное содержательное значение” драмы (Gačev, 1968, s. 31). На сегодняшний день сформировалось целое направление научно-критической мысли, обращенной к феномену драмы как к художественному высказыванию о взаимоотношениях человека и социума, шире – мира, раскрытому в коммуникативном аспекте (Tamarčenko, 2004; Lavlinskij, Pavlov, 2016; Malûtina, 2018; Davydova, 2010; Sem′ân, 2012).

Инерция этих рассуждений дает возможность по-новому взглянуть на развитие современной драматургии и театра в ситуации информационной войны, виртуализации всех сфер жизни, театрализации их средствами политики, массовых и медиакоммуникаций. В данном случае уместно вспомнить идею „театральности” в работах Николая Евреинова *Введение в монодраму* (1909), *Театр как таковой* (1912), *Театр для себя* (1914–1917) (подробнее см.: Ageeva, Rošina, 2019), Ги Дебора *Общество спектакля* (Debord, 1988), подошедших с разных сторон к таким культурным процессам, как стирание границ между „сценой” и „жизнью”, приоритет зрелищности. А сегодня визуальная экшн-презентация стала неотъемлемым маркером социальной действительности начала XXI века.

В свете указанных интенций особое значение приобретают неконвенциональные театрально-драматургические практики, основанные на „нетрадиционном языке мимесиса” в терминологии Николая Рымаря (Rymar′, 2013).

Одним из их наиболее репрезентативных преломлений стал спектакль Белорусского свободного театра по роману Ольгерда Бахаревича *Собаки Европы* в режиссуре Николая Халезина (2020–2022), которому и посвящена данная статья. В круг ее задач входят воспроизведение социокультурного контекста, выстроенного, как представляется, на взаимопроникновении медиатекстов, художественной словесности и перформативных форм политического протеста; определение места проекта Белорусского свободного театра (далее БСТ) в данном контексте с учетом истории коллектива и основных жанрово-стилевых кейсов; выявление идейно-эстетических особенностей романа О. Бахаревича

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Собаки Европы (в русской версии 2019 года), важных для понимания рецептивной стратегии, избранной для создания его сценической версии.

Решение первой задачи невозможно без обращения к сфере культурологии и новейшим теориям коммуникативных практик. Переломные для истории процессы последних лет (2020–2022) вызвали всплеск литературных, культурных, медийных рефлексией о „болевых точках" современности: поляризации мирового сообщества по политическому и мировоззренческому принципам, о фактическом противостоянии, с одной стороны, реваншизма авторитарных систем (условно) „просоветского" образца с их репрессивными механизмами, цензурой, готовностью к идеологической изоляции от остального мира и, с другой стороны, либерально-демократических типов общественного устройства, связанных с инициативами гражданского общества, утверждением демократических свобод и международного гуманитарного права.

Знаковыми стали медиаплощадки различной идеологической направленности такие, как Euroradio, Радио Свобода (Радыё Свабода[1]), Белорусский Коллегиум (Беларускі Калегіюм), программа на госТВ „Контуры" (Беларусь), шоу на YouTube-канале „Ещенепознер" Николая Солодникова, канал „Дождь" (признанный в России т.н. „иноагентом"), медиа ФБК Алексея Навального, токшоу на госТВ „Вечер с Владимиром Соловьевым" (Россия), медиапроект журнала „Новая Польша", etc.

Усложнившиеся взаимоотношения внутри мирового сообщества, локальные вооруженные столкновения, размежевание ценностных ориентаций нашли отражение в ряде драматургических и театральных проектов. Среди них – спектакль *Error 303* Н. Халезина, поставленный с театральной труппой из Эстонии по мотивам гибели Александра Тарайковского, *M 1.8* Ивана Вырыпаева на сцене „Нового театра" (Польша) о белорусских политзаключенных, вербатим-проект на основе эссе и чатов участников Театра Драматургов в Киеве, посвященных военной интервенции Украины, объединенных на страницах журнала „Teatr" в цикл *Голоса из Украины: послания с войны* (*Głosy z Ukrainy. Zapiski z wojny*), многие из этих произведений впоследствии прозвучали во время читки в Катовицах; следует упомянуть и спектакль *Эпитафия Мариуполю*, созданный представителями Киевской Новой Оперы, проект Национального театра в Праге по пьесе Дианы Балыко *С днем рожденья, любимая!*, над которой белорусский драматург работала в творческой резиденции театра и др.

При этом есть основания полагать, что перспектива развития независимого от политической конъюнктуры искусства находится под угрозой с обеих сторон мирового противостояния. В большей степени это касается прессинга со стороны идеологически ангажированных структур в обществах авторитарного типа, признаки которого проявились сейчас в Беларуси, России. Однако и в странах При-

[1] Здесь и далее белорусские названия приводятся в русском переводе с указанием в скобках оригинала.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

балтики, Западной Европы фактическая биполярность мирового пространства ознаменована локальным усилением русо- и белорусофобии, попытками поставить под сомнение значимость русской культуры, ограничением ареала русского языка как средства международной культурной коммуникации, ставшие закономерными следствиями захвата украинской территории Россией.

В этой ситуации, БСТ, который изначально позиционировал себя как „авангард художественного сопротивления официальной эстетике и культуре" (Žbankov, Klinov et al., 2008), занял определенную нишу в поляризированном пространстве мировой культуры.

С момента своего возникновения в 2005 году усилиями журналиста, политконсультанта, драматурга, Николая Халезина[2], его жены Натальи Коляды, режиссера Владимира Щербаня, ранее представлявшего Национальный академический театр им. Янки Купалы и уволенного оттуда вместе с актерами, примкнувшими к независимой труппе, БСТ сумел синтезировать западноевропейскую сценическую технику, перформативные практики политического протеста с достижениями экспериментального вектора белорусской драматургии и театра от инвариантов „новой драмы" начала XX века (репрезентирующих национальную версию „экзистенциального типа художественного сознания" (Zamanskaâ 2002) до творческих интенций представителей поколения „нетутэйшых" конца 1990–2000-х годов, реактуализировавших с помощью рецепции европейской драмы абсурда опыт белорусских авангардистов, физически уничтоженных в 1920–1930-х (Lepišava 2019).

В результате сформировался оригинальный эстетический бэкграунд с различными жанрово-стилевыми кейсами. Среди них выделяются *документальная драма* с острым социальным и / или политическим подтекстом: *Постигая любовь* (2014) – история Ирины Красовской, жены пропавшего без вести белорусского бизнесмена, *Время женщин* (2014, 2020) о женщинах-политзаключенных, *Благополучие* (2018) по пьесе Марии Белькович, эскиз спектакля *Gloomy sunday* о событиях 9 августа 2020 года в режиссуре Н. Халезина и др.; *экзистенциальная драма*: *Родные и близкие* (2014) по мотивам рассказов Константина Стешика (режиссер – В. Щербань), *DerMagenFinDelMöön. Истории Хармса* (режиссер – Павел Городницкий), *Доля ливня* (2018; режиссеры – Павел Городницкий и Алексей Наранович); находящаяся на их стыке *социально-экзистенциальная драма*, переводящая частные документальные истории в координаты вечности, как, например, в спектакле *Price of Money* (Лондон, 2014); *инклюзивная драма с документальной основой*, представленная постановкой *Был у пана воробушек*

[2] К концу 2000-х Н. Халезин утвердил себя как яркий представитель современной русскоязычной драматургии Беларуси, привлекший внимание ученых (Skoropanova, 2007; Gončarova-Grabovskaâ, 2010), однако после эмиграции за рубеж (официального политического убежища в Великобритании) в официальном белорусском социокультурном пространстве его творчество оказалось в „зоне умолчания".

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

говорящий… по книге Дмитрия Бартосика (*Быў у пана верабейка гаварушчы…*; 2017) в режиссуре Н. Халезина; *онлайн-спектакль Школа для дураков* по роману Саши Соколова, поставленный П. Городницким (2020).

Реализующие их сценические стратегии обладают высоким рецептивно-перформативным потенциалом: предполагают включенность зрителей в сценическое пространство, разрушение „четвертой стены", что осуществляется с помощью европейской техники (обнаженной телесности, элементов пластичного спектакля, пантомимы и др.). Если выстраивать театральную парадигму (например, на основе типологии Патриса Пави, одной из наиболее авторитетных в науке и критике), то следует отметить ощутимые параллели с а) *инклюзивным* театром, обусловленные акцентом на переживании нового эмоционального опыта, близкого концепции „театра участия" (Pavi 1991, s. 25); б) с „театром жестокости" Антонена Арто с его „шок-терапией", вскрывающей эстетические аспекты насилия как единственно возможной социальной коммуникации, что было характерно не только для европейского дискурса, но и для российской „новой драмы" начала XXI века (см.: Lipoveckij, 2005); в) с *политическим театром* в европейской версии (см.: Boldyreva, 2016). При этом концепция „театра-трибуны", или, в терминологии П. Пави, „театра политикотерапии" (Pavi, 1991, s. 25), приобретает в версии БСТ черты *„театра-баррикады"* с учетом участия коллектива в движении гражданского сопротивления. Отсюда – апелляции к перформативным практикам политического протеста, использующим элементы площадного театра: бурлеск, буффонаду, эстетику карнавала.

Полулегальное положение в Беларуси с фактическим запретом на деятельность, невозможностью участвовать в официальных театральных фестивалях, окончившееся в связи с поставгустовскими событиями 2020 года вытеснением за пределы страны, временной (до весны 2022 г.) релокацией в Киеве, привели к определенным репертуарным предпочтениям театра. В жанровом отношении доминирует документальная драма (осенью 2021 г. начата работа над спектаклем *Gloomy sunday*), а в плане сценических решений – условно-метафорическая форма с „прозрачными" акцентами в духе актуальной политической повестки, фееричная и трагифарсовая, отражающая „театральность" социальной действительности, взаимопроникновение гражданских акций и эстетических высказываний о человеке и социуме.

В 2019 году Белорусский свободный театр начал работу над сценической версией романа Ольгерда Бахаревича *Собаки Европы* (*Сабакі Эўропы*) (2017). Думается, выбор этого произведения был обусловлен идейно-эстетической концепцией коллектива. Сыграло роль и утверждение романа в мировом культурном пространстве, чему способствовал авторский перевод на русский язык, выход в российском издательстве „Время" (2019). В результате произведение (впервые в истории белорусской литературы) отмечено рядом престижных литературных премий, в частности, „Большая книга" (2019), названо Алексеем Саломатиным „главной прозаической книгой года" (Slom ierarhij, 2020, s. 265), несмотря на

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

различные отзывы в критике, в том числе и отрицательные (упреки за многословие, нечеткую композицию, большой объем) (Mâgkov, 2018). Все это позволяет рассматривать роман О. Бахаревича как важную веху в развитии белорусской литературы.

В центре его внимания – проблема свободы, которая понимается широко. Это и пластичность самой формы, прежде всего языка, очевидная не только в оригинальном тексте (где используются несколько инвариантов белорусского языка), но и в авторском переводе, где русский литературный язык с оттенком „добротной европейской прозы", (Slom ierarhij, 2020, s. 253), сочетается с конлангом *бальбута*, *„трасянкой"* (русско-белорусским просторечием), *беларускай мовай*, английскими, немецкими словами, а лаконичная проза – со стихами и звукописью. Но это и свобода национальная, проблематичная в силу ментальности белорусов – „странного народа, прозрачного, неуловимого" (Baharevič, 2020, s. 10). А еще – геополитическая (заявленная в названии), социальная, выстроенная на противостоянии „я – das Man" (в терминологии Мартина Хайдеггера) и даже чувственная в силу мотивов эротических.

Однако, доминирует, с нашей точки зрения, проблема свободы экзистенциальной, поскольку в центре художественного универсума – человек, который совершает выбор между освобождением „внутренним" (в творчестве, языке, культуре) и добровольным подчинением (тоталитарному государству, умозрительной идее, Богу). Вот почему Новый Райх в антиутопических частях книги „прочитывается" не только как конкретное пространство (Россия), но шире – как подсознательное согласие на несвободу.

Отсюда – многоуровневость художественной структуры романа, знаковые топосы которой (*герой*, *конфликт*, *хронотоп*, достаточно четко обозначенные в тексте, выбранные нами, исходя из методологии анализа драматургического произведения) существуют одновременно в различных плоскостях: *„реальной"*, *гротескно-фантастической*, *экзистенциальной*, тесно связанной с пространством культуры.

Несмотря на очевидную сюжетную завуалированность, рассчитанную на рецептивную активность читателя (принципиальную для автора), роман изобилует „точками пересечения", позволяющими наметить некоторые линии сюжета. Так, проекция судеб Молчуна (часть вторая) и последнего белорусского поэта (часть четвертая) на скандинавскую сказку о Нильсе Хольгерсоне позволяет предположить, что это одно и то же лицо. Есть и пространственно-временные связи (город М. – 2015 (часть первая) – Белые Росы–2049 (часть вторая) – Лига Наций–2050 (часть шестая)), ключевые символы-лейтмотивы *книга*, *перо*, *камень* etc.

Важно и то, что плоскости художественного универсума в романе органично соединяются. Не случайно герои наделены узнаваемыми социально-психологическими чертами, даже если действуют в условно-фантастическом (жители Белых Рос, Бенигна, Терезиус Скима) или сказочном (Нильс) пространстве. В результате возникает эффект самоидентификации, максимальной включен-

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

ности читателя в ситуацию выбора свободы / несвободы, предопределившую конфликт в романе. Его исход – потенциальная готовность выбрать несвободу – свидетельствует об антропологическом скептицизме автора, делающего акцент на единственной незыблемой ценности – культуре. Только через приобщение к ней становится возможным подлинное освобождение, понимаемое, таким образом, как обретение себя, свобода „внутренняя", экзистенциальная (линия Терезиуса Скимы).

Вместе с тем, роман начинается с постановки вопроса о социальной свободе белорусов, что обусловило в первой части приоритет *„реального"* среза художественной действительности. Повествование начинает Олег Олегович – герой во многом автобиографичный, но не лишенный авторской иронии. Ее „выдает" нарративная стратегия: за внешним снобизмом и оппозиционностью проступает тайное восхищение властью в эпизодах детства, допроса. Сбивчивый, местами истеричный, намеренно многословный нарратив говорит о „раздвоенности" сознания, метании между несогласием и готовностью подчиниться. Так создается психологический портрет человека из „толпы" с бременем несвободы коллективной, национальной, что делает его „внутренние" противоречия в принципе неразрешимыми. Поэтому и выход из „Эпохи Поражения" с помощью творчества – создания конланга *бальбута* – амбивалентен. Согласно сюжету, воспользоваться правом на свободу смогут не все герои: одни подменяют ее диктатурой „идеи" (в том числе и ложно понятой, абсолютизированной национальной, как Максим Кривичанин в части третьей) и совершают преступление, другие обретают самоидентичность (Терезиус Скима в части четвертой).

Несмотря на доминирование „реального" плана изображения, хронотоп в первой части неодномерен: Беларусь „реальная" предстает пространством реально-ирреальным, „двойственным", тоталитарным, где сочетаются конформистская жизнь большинства („широкие плакатные улицы", почетный караул на Площади Победы) и „темные щели между явью и сном" фриков, людей „легких, как бумага", инакомыслие которых пресекается (Baharevič, 2020, s. 67, 57). Именно в таких условиях мог возникнуть искусственный язык *бальбута*, основанный „на разнообразии, свободе и поэзии" (Baharevič, 2020, s. 36), по сути, творческое сопротивление прессингу социума (и шире – мира).

Однако последующие части романа убеждают в том, что появление „языка свободы" не является единственным условием обретения свободы подлинной. Во второй части доминирует пласт *условно-фантастический*, отсылающий к „памяти жанра" антиутопии. Среди наиболее ярких типологических параллелей отметим *451 градус по Фаренгейту* (1953) Рэя Брэдбери, что выражается в использовании схожих символов-лейтмотивов (*горящие книги*), акцентации угрозы гибели культуры в условиях техногенной (пост)цивилизации, экзистенциальном векторе развития конфликта, состоящего в выборе своей судьбы. В целом же можно говорить о близости западноевропейской традиции антиутопии (Олдас Хаксли, Джордж Оруэлл и др.), не исключающей, впрочем, создания уникальной

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

авторской версии, существенно обогатившей национальный инвариант жанра (*Потерянное счастье* Василя Гигевича, *Мова* Виктора Мартиновича и др.) не только отражением актуальных социальных процессов (поляризации мирового сообщества), но и острой постановкой вопроса о национальной (само)идентичности, увиденной сквозь призму маргинальности культурной, экзистенциальной.

В русле антиутопии смоделировано общество-2049. Это Новый Российский Райх (результат политики империализма и национального шовинизма), окруженный Стратегическим лесом. На его границе – Белые Росы, пространство не столько социальной, сколько экзистенциальной периферии в силу „суженного" сознания его обитателей – людей-оборотней без памяти о прошлом и родного языка, доведенных пропагандой и масскультом до умственного коллапса и физической деградации (результат русификации, идеологического воспитания, авторитарного стиля руководства). Появление „чужака" – Стефки из организации сопротивления, использующей *бальбуту* как тайный язык, только усугубляет ощущение несвободы. Важным для понимания авторского замысла эпизодом является вынужденное бегство Молчуна, который, подобно Нильсу Хольгерсону, улетает из Белых Рос во время битвы Стефки и российского майора Лебедя. Тем самым реализуется идея трагической „маргинальности" жителя Белых Рос, оказавшегося между двух враждебных миров.

В третьей части речь идет о несвободе от диктатуры „идеи", в которую вырождается мечта о Беларуси „настоящей", аутентичной. Ее моделью становится остров Кривья, возникший как „утешение разочарованных, сон тех, чья страна так и не сбылась" (Baharevič, 2020, s. 376), а ставший „антидомом", сконструированным по умозрительным лекалам и потому нежизнеспособным (колонисты его покидают, а основатель Максим Кривичанин погибает). Абсурдность ситуации подчеркивает повествование от лица бабки Бенигны, воспринимающей и Кривью, и реальный Минск как часть условно-фантастического „андертальского леса".

Иллюзия локальности несвободы в постсоветском пространстве окончательно разрушается в части четвертой, поскольку ощущение „периферии" возникает не только в Белых Росах и Новом Райхе, но и в европейской Лиге Наций. Формула детектива (расследование обстоятельств смерти неизвестного поэта) и сюрреалистичная образность создают в этой части наиболее таинственную атмосферу, сквозь которую, тем не менее, проступает постапокалиптический облик Западной Европы–2050. Здесь бисексуальность и телесные импланты, виртуализированное инфантильное мировосприятие привели к одичанию духовному и физическому. Вот почему „дистрофические человекообразные" европейцы напоминают жителей Белых Рос. И главное – здесь умерла культура (книжный магазин стал „концлагерем" с „бумажными трупами" (Baharevič, 2020, s. 622), вечера поэзии – изощренной пыткой), а быть причастным к литературному процессу значит обрекать себя на забвение и гибель. И все же в этом пространстве несвободы, метафорой которой становится собачий „лай-вызов, лай-зов, лай, который означает

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

присутствие и готовность" (Baharevič, 2020, s. 686), зарождается потребность во „внутреннем" освобождении Терезиуса Скимы. Его трансгрессия – это обретение самоидентичности, принятие судьбы погибшего в забвении поэта, участь которого, в свою очередь, перекликается с историей Молчуна, что можно интерпретировать как приобщение к культуре и национальным истокам.

Переходя к театральной версии романа О. Бахаревича *Собаки Европы* на сцене БСТ, отметим, что она соответствует идейно-эстетической концепции театра. Режиссером постановки стал Н. Халезин, автором сценария – актриса и драматург М. Белькович, перед которой была поставлена непростая задача – „ужать" без малого 900-страничный роман до 72-х страниц (об этом она рассказала в интервью Euroradio, которое дала вместе с актером театра Алексеем Сапрыкиным (см.: Lukašuk, 2019) во время работы над спектаклем в Минске в 2019 г.).

Думается, стратегия создателей проекта базировалось на синтезе различных практик: перформативных акций политического протеста, приемов массмедиа (элементы экшн, визуальная презентация документа), экспериментальных форм театра, перекодирующих эстетику карнавала, поданную в неконвенциональном ключе. Их сочетание обусловлено факторами как мета- (включенность театра в движение культурного сопротивления в Беларуси и за рубежом, вытеснение за пределы страны, сотрудничество с демократическими зарубежными организациями, в том числе оппозиционными), так и собственно эстетическими, соответствующими концепции *„театра-баррикады"*.

Это ощутимо в обеих версиях постановки, первая из которых состоялась 7 марта 2020 года в Минске в арт-пространстве Lo-Fi, вторая – в марте 2022 года, обеспечив гастроли БСТ в Лондоне. Данная реверсия впоследствии транслировалась на YouTube в знак солидарности с белорусами, отмечавшими День Воли 25 марта[3]. Кроме того, она дала возможность познакомить с проектом более широкую аудиторию, включая жителей Беларуси и России. Последнее крайне важно, поскольку на территории этих государств деятельность БСТ, как и рефлексия в критике и литературоведении, на сегодняшний день невозможны по политическим причинам.

От минской премьеры 2020-го постановка 2022 года отличается незначительно, но показательно в плане смысловых акцентов. Так, ряд сценических решений отражает актуальную политическую повестку: беспрецедентно репрессивные меры в Беларуси, российское вторжение в Украину, педалирование идеи „русского мира" в утрированном инварианте „великодержавного", национально окрашенного шовинизма.

[3] Дзень Волі (День Воли) – 25 марта, памятная дата в истории Беларуси, связанная с образованием первого независимого национального государства БНР (Белорусской Народной Республики), просуществовавшей с марта по декабрь 1918 г. Отмечается на неофициальном уровне представителями независимого, национально ориентированного искусства и гражданского общества Беларуси, а также белорусской диаспорой за рубежом.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Их реализации содействуют такие мизансцены, как марш неонацистов (последователей Максима Кривичанина, согласно сюжету романа), документальный видеоряд – демонстрация на большом экране белорусских протестных акций, надписи „х#й" на классной доске, „Русский корабль, иди на х#й" на стене дома, где скрывается Стефка. Так в художественном универсуме спектакля появляется особый пласт – *остро политический*, передающий ощущение „текущего момента". Он продолжает развивать социально-политические проблемы, заложенные в романе, однако, как представляется, не привносит ничего принципиально нового в идейно-философскую концепцию книги.

В целом же, на сцене присутствуют все плоскости модели мира, представленной в романе: *„реальная"* – 2019 год, Минск (отправная точка в сюжетной цепи книги, но субдоминантная в спектакле); *гротескно-фантастическая* – 2049-й, антиутопия, основная в постановке, локусами которой становятся Новый Райх (с периферией Белые Росы) и европейская Лига Наций; *условно-символическая*, соотносимая с культурой, отчетливо ощутимая, но не раскрытая, с нашей точки зрения, до конца.

Безусловно, изъятие субдоминантных линий сюжета органично для театра в процессе создания сценической версии произведения литературы. Более того, выбор в качестве сценарного материала такого сложного в философско-эстетическом плане романа, как *Собаки Европы* О. Бахаревича – свидетельство творческой смелости, готовности к эксперименту, поиску нетривиальных сценических решений. Вместе с тем, рецепция произведения на сцене обернулась значительным упрощением его этологического задания, связанного, в нашем понимании, с проблемой экзистенциальной свободы, раскрытой сквозь призму культуры и национальной (само)идентичности.

Так, в постановке доминирующим оказалось *гротескно-фантастическое* изображение, переводящее действие в жанровые координаты антиутопии, реализованной в русле остранения – средствами сатирического абсурда, местами доведенного до феерии.

Уже начальная мизансцена погружает зрителя в вымороченный мир, однако не в будущее (как в антиутопических частях романа), а, скорее, в безвременье, в котором рождается „идея" исключительности некоего народа. Отметим, что выбор белорусского языка для спектакля не является в данном случае смыслообразующим, поскольку агрессивное поведение персонажей, реализующих „пространственный лейтмотив" *насилия* (один из основных в постановке)[4], „элиты национального возрождения", отсылает как к последователям Максима Кривичанина с их декларацией „царства чистой Беларуси"[5], так и к солдатам Нового Райха, исторический прообраз которых – опричники Ивана Грозного

[4] В данном случае мы используем терминологию Ольги Багдасарян (Bagdasarân, 2006), апробированную в нашем диссертационном исследовании (Lepiševa, 2018).

[5] Здесь и далее реплики приводятся в русском переводе.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

(знаковая деталь костюмов – головы псов – встретятся потом в мизансцене на границе). Танец с акробатическими элементами, демонстрация красного знамени (маркера государственности с интерпретацией шире, чем „советский"), противоестественное соединение исконной народной силы, мудрости (Бабка Бенигна) и тирании (Кривичанин) оканчивается символически – превращением знамени в море крови, что подчеркивает утопичность неофашистского утверждения „Это наша земля!".

В травестированном варианте эта идея предстает в следующем эпизоде, обретающем уже четкие пространственно-временные координаты – Минск, 2019 год. Здесь зритель становится свидетелем урока истории, на котором языковое пространство маркировано такими знаками, как „геноцид", фразой „пустышки вы или настоящие пупы земли", отражающими актуальную политическую повестку.

Созданная на уроке капсула времени (банка с ученическими посланиями в будущее) также вводится в координаты современности – белорусских политических протестов 2020 года, которые демонстрируются на широком экране, что можно интерпретировать как проблематизацию идеи „светлого будущего" – государственно ангажированного мифа о Беларуси постсоветской, где отсутствуют социальные противоречия. Косвенным подтверждением этому становится визуальный эффект – увеличение текста на экране, размеры которого постепенно превосходят пределы сценической площадки. В результате слова „врываются" в зрительское пространство, разрушается „четвертая стена", зритель оказывается вовлечен в происходящее на сцене на перцептуальном уровне. Это знаменует преодоление границы между двумя пространственно-временными плоскостями: „реальной" (соответствующей опыту человека, смотрящего спектакль весной 2022 года) и драматической, вымышленной.

Англоязычный текст на экране повествует об угрозе „новой мировой войны с применением ядерного оружия", которой предшествовали „война в Украине в 2022 году", „российская аннексия Беларуси", революция 2020 года, „брутально подавленная диктаторским режимом", провозглашение Российского Райха, организация движения сопротивления[6]. Так знаковые события новейшей истории предстают в координатах потенциально возможного будущего, не лишенного эсхатологических акцентов, над которыми доминируют акценты современные, политические.

В связи с этим абсолютно органичными представляются последующие мизансцены, воссоздающие антиутопические части романа: 2049 год, жизнь в постапокалиптической глубинке – Белых Росах на границе Стратегического леса в акте первом (сюжетная линия Молчуна от посещения школы до побега из родной деревни) и расследование гибели неизвестного поэта Терезиусом

[6] Перевод с английского мой. – Е. Л.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Скимой, агентом берлинского отдела ED, осложняющее художественную ткань лейтмотивом *тайны*, присущим детективу, в акте втором.

Однако сопутствующая его жанровому коду интрига не становится в спектакле доминирующей, поскольку „размывается", перцептивно рассредоточивается нарочито условным сценическим действием.

Следует отметить, что такая подача во многом спровоцирована решением спектакля в русле антиутопии, что повлекло за собой утрированную типизацию персонажей, наделенных гипертрофированными чертами, соответствующими стратегии изображения их в романе. Например, оборотничество жителей Белых Рос подано как латентное качество, проступающее сквозь тотальную обезличенность, деперсонализацию, о которой свидетельствуют детали внешности: на актерах практически одинаковые костюмы (черная одежда, коричневые ботинки), аксессуары сведены до минимума и отражают только принадлежность к определенному социальному кластеру (поп с огромным крестом на груди, представители власти в пальто из черной кожи, шапке-„папахе", комиссарской фуражке напоминают красноармейцев времен Гражданской войны и др.). Их „двойственность" выражается в поведении, подчеркнуто остраненном, выдающем инфернальную природу, наиболее ярко выраженную в образе российского майора Лебедя, который воет на луну.

Убедительным видится и моделирование сценической площадки с минимумом реквизита. Его, однако, дополняет мультифункциональный видеоряд, который то конкретизирует происходящее на сцене, смыкая звенья сюжетной цепи указанием на время и место действия, то „размыкает" план изображения по „горизонтали" за счет маркеров „текущего момента" (в частности, кадров политических протестов в Беларуси в 2020 году) и по „диагонали", создавая атмосферу „инобытия" с помощью символов-лейтмотивов *горящих книг*, *пера*, *камня*, etc.

Эти художественные средства призваны создать *условно-символический* план изображаемого, соотносимый с культурой, который, однако, с трудом поддается дешифровке в силу явной перегруженности действия элементами феерии и буффонады.

Среди них – танцевальные и музыкальные интермедии с виртуозной хореографией, с многозначным сценическим рисунком. Как правило, они осложнены острыми социально-политическими акцентами, поданными сатирически, местами в трагифарсовых тонах. Например, застолье в честь проводов на службу Российскому Райху, в котором участвуют жители Белых Рос, завершается цыганским танцем. С учетом того, что цыганская субкультура зачастую бытует в качестве зрелищного элемента российского масскульта, эта интермедия воспринимается как примитивизация вкусов, суррогат досуга, настойчиво внедряемые в массовое сознание властью.

Маркером российской государственности цыганские танец и музыка предстают и в акте втором, в мизансцене в отеле, куда под конец ночного

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

кутежа попадают Терезиус Скима и его случайный знакомый Матти Мартинен, поклонник Нового Райха. Пристрастие к брутальной власти травестируется здесь с помощью гомосексуального подтекста, сквозящего в действиях Мартинена.

К слову, эротические мотивы, имеющие место в романе, в постановке акцентированы. Помимо указанной мизансцены, они встречаются в ряде эпизодов, выполняя различные функции: привлекают внимание зрителя (свидания Молчуна и Любки, полицая и начальницы идеологического отдела в акте первом, встреча Терезиуса Скимы и Петры в акте втором), реализуют лейтмотив *насилия*, неотделимый от феномена власти, согласно концепции произведения (изнасилование бабки Бенигны Максимом Кривичанином).

Отдельно следует выделить использование в интермедиях обнаженной телесности, поданной „завуалировано", недостаточно конвенционально. К такому выводу подталкивает ее неожиданное вкрапление в сценическое действие, не только сюжетно не немотивированное (что свойственно данному приему), но в целом слабо связанное со смежными по смыслу символами-лейтмотивами *горящими книгами*, *пером*, *камнем*, оставленными внимательному зрителю, но рецептивно „пассующими" перед экшн-вставками с эффектными танцами, акробатическими номерами, etc.

Например, акт первый завершается бегством Молчуна из Белых Рос, решенным в спектакле как бег голого человека по кругу в течение всего антракта. При этом особое значение приобретает игра светотени: кажется, будто героя преследует пятно огненного цвета, которое он впоследствии пытается догнать, что оставляет простор для интерпретации от погони за мечтой до созависимости палача и жертвы.

Семантически многомерен и огромный шар из книг и хрупкий обнаженный человек рядом. Они возникают в спектакле дважды, подвергаясь деформации: в акте первом шар движется усилием человека, мы видим его после мизансцены Молчун – Стефка, когда диверсантка показывает жителю периферии макеты памятников мировой архитектуры, что позволяет рассматривать данный символ-лейтмотив в координатах мифа о Сизифе как титанические усилия приблизиться к культуре; в акте втором шар катят охранники границы с головами псов, тогда как растерзанное тело на нем можно трактовать как гибель культуры.

Данные интермедии переводят действие в условно-символическую плоскость, создавая эффект „экзистенциальных сквозняков", знаменующих трагическую уязвимость не только человеческого тела, но и культуры, интимных связей между человеком и миром, а возможно, и всей гуманитарной сферы в условиях техногенной (пост)цивилизации. Однако ее маркеры (импланты, биороботы, сверхскоростной транспорт, etc.), отчетливо ощутимые в книге, практически не представлены в спектакле. Думается, их введение способствовало бы взаимосвязи гротескно-фантастического и условно-метафорического срезов художественной действительности, преодолению эклектики сценического рисунка.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Пока же указанные эстетические средства придают формальной организации спектакля нарочитую сложность, ,,необарочность", затрудняя восприятие звеньев сюжетной цепи и, как следствие, понимание этоса романа – непреходящей ценности культуры, свободы экзистенциального и национального самоосуществления.

Проведенное исследование одной из возможных рецепций романа О. Бахаревича показало, что его версия, предложенная Белорусским свободным театром, органично встраивается в вектор современных эстетических и социальных практик, обладающих перформативно-рецептивным потенциалом, призванным, однако, не столько раскрыть идейно-философский пласт содержания книги, сколько отразить актуальную политическую повестку, утвердить демократические ценности, близкие коллективу.

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Ageeva, Natal′â; Roŝina, Ol′ga. (2019). Monodrama. W: Sergej Lavlinskij, Lûdmila Mnih (red.). *Èksperimental'nyj slovar' novejšej dramaturgii* (s. 175–181). Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL. [Агеева, Наталья; Рощина, Ольга. (2019). Монодрама. В: Сергей Лавлинский, Людмила Мних (ред.). *Экспериментальный словарь новейшей драматургии* (с. 175–181). Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL].

Bagdasarân, Ol'ga. (2006). *Postvampilovskaâ dramaturgiâ: poètika atmosfery*: dis. … kand. filol. nauk: 10.01.01. Ekaterinburg. [Багдасарян, Ольга. (2006). *Поствампиловская драматургия: поэтика атмосферы*: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург].

Baharevič, Ol′gerd. (2020). *Sobaki Evropy*. Moskva: Vremâ. [Бахаревич, Ольгерд. (2020). *Собаки Европы*. Москва: Время].

Boldyreva, Tat′âna. (2016). Politizaciâ hudožestvennogo soznaniâ v sovremennom teatral′no-dramaturgičeskom prostranstve. W: Tat'âna Žurčeva (red.). *Novejšaâ drama rubeža XX–XXI vv.: predvaritel'nye itogi* (s. 52–67). Samara: Izdatel′stvo Samarskogo universiteta. [Болдырева, Татьяна. (2016). Политизация художественного сознания в современном театрально-драматургическом пространстве. В: Татьяна Журчева (ред.). *Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги* (с. 52–67). Самара: Издательство Самарского университета].

,,Byli na maršah, sâdzeli ŷ adnoj turme, i gètuû gistoryû ŷžo ne s'cerci…". Svabodny tèatar ryhtue spèktakl′ pra žniven′ – 2020. [*,,Былі на маршах, сядзелі ў адной турме, і гэтую гісторыю ўжо не сьцерці…". Свабодны тэатар рыхтуе спэктакль пра жнівень – 2020*]. Pobrano z: https://www.svaboda.org/a/31554956.html (dostęp: 01.02.2022).

Debord, Guy. (1988). *Commentaires Sur La Société du Spectacle. Éditions Gérard Lebovici. Gi Èrnest Debor. Kommentarii k obŝestvu spektaklâ*. Perevod na russkij âzyk: A. Kitajcev. [Guy Debord. *Commentaires Sur La Société du Spectacle*. Éditions Gérard Lebovici. (1988). Ги Эрнест Дебор. *Комментарии к обществу спектакля*. Перевод на русский язык: А. Китайцев]. Pobrano z: https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3522 (dostęp: 21.03.2009).

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Gačev, Georgij. (1968). *Soderžatel'nost' hudožestvennyh form. (Èpos. Lirika. Teatr)*. Moskva: Prosveŝenie. [Гачев, Георгий. (1968). *Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр)*. Москва: Просвещение].

Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana (red). (2010). Hudožestvennaâ paradigma russkoâzyčnoj dramaturgii Belarusi na rubeže XX–XXI vv. W: *Russkoâzyčnaâ literatura Belarusi konca XX – načala XXI vv*. (s. 156–167). Minsk: RIVŠ. [Гончарова-Грабовская, Светлана (ред). (2010). Художественная парадигма русскоязычной драматургии Беларуси на рубеже XX–XXI вв. В: *Русскоязычная литература Беларуси конца XX – начала XXI вв*. (с. 156–167). Минск: РИВШ].

Davydova, Evgeniâ. (2010). Receptivnaâ strategiâ v dramaturgii. *Vestnik RGGU*, 2(45)/10, s. 15–27. [Давыдова, Евгения. (2010). Рецептивная стратегия в драматургии. *Вестник РГГУ*, 2(45)/10, с. 15–27].

Lavlinskij, Sergej; Pavlov, Andrej. (2016). O performativno-receptivnom potenciale sovremennoj dramaturgii. W: Tat'âna Žurčeva (red.). *Novejšaâ drama rubeža XX–XXI vv.: predvaritel'nye itogi* (s. 103–126). Samara: Izdatel′stvo Samarskogo universiteta. [Лавлинский, Сергей; Павлов, Андрей. (2016). О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии. В: Татьяна Журчева (ред.). *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги* (с. 103–126). Самара: Изд-во Самарского университета].

Lepiševa, Elena. (2018). *P'esy E. Popovoj v kontekste russkoj dramaturgii poslednej treti XX – načala XXI v. (geroj, konflikt, hronotop)*: dis.… kand. filol. nauk: 10.01.01; 10.01.02. Minsk. [Лепишева, Елена. (2018). *Пьесы Е. Поповой в контексте русской драматургии последней трети XX – начала XXI в. (герой, конфликт, хронотоп)*: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.02. Минск].

Lepišava, Alena. (2019). Pakalenne „netutèjšyh". Belaruskaâ èksperymental′naâ dramaturgiâ kanca XX – pačatku XXI stagoddzâ. *Dzeâsloŭ*, 4(101), s. 227–237. [Лепішава, Алена. (2019). Пакаленне „нетутэйшых". Беларуская эксперыментальная драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзя. *Дзеяслоў*, 4(101), с. 227–237].

Lipoveckij, Mark. (2005). Teatr nasiliâ v obŝestve spektaklâ: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnâkovyh. *NLO*, 73, s. 244–278. [Липовецкий, Марк. (2005). Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых. *НЛО*, 73, с. 244–278].

Lukašuk, Zmiter. (2019). *«Sobaki Evropy» Svobodnogo teatra – kak èto budet i gde uvidet'?* [Лукашук, Змитер. (2019). «Собаки Европы» Свободного театра – как это будет и где увидеть?]. Pobrano z: https://euroradio.fm/ru/sobaki-evropy-svobodnogo-teatra-kak-eto-budet-i-gde-uvidet-efir-v-1305 (dostęp: 05.07.2019).

Malûtina, Natal′â. (2018). Performativnyj potencial kak metodologičeskaâ problema i kak komponent dramy. W: Natalia Maliutina, Agnieszka Lis-Czapiga (red.). *Performatizaciâ sovremennoj russkoj dramy: slavânskij literaturnyj kontekst* (s. 56–59). Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. [Малютина, Наталья. (2018). Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы. В: Natalia Maliutina, Agnieszka Lis-Czapiga (ред.). *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст* (s. 56–59). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Mâgkov, Aleksandr. (2019). *Knižnoe staroobrâdčestvo: roman «Sobaki Evropy» Ol'gerda Bahareviča*. [Мягков, Александр. (2019). *Книжное старообрядчество: роман «Собаки Европы» Ольгерда Бахаревича*]. Pobrano z: http://www. godliterature.ru/projects/knizhnoe-staroobryadchestvo-sobaki-ev (dostęp: 26.09.2019).

Pavi, Patris. (1991). *Slovar' teatra*. Moskva: Progress. [Пави, Патрис. (1991). *Словарь театра*. Москва: Прогресс].

Puškin, Aleksandr. (1959–1962). O narodnoj drame i narodnoj drame «Marfa Posadnica» M.P. Pogodina. W: Aleksandr Puškin. *Sobranie sočinenij v 10 tomah*. T. 6: *Kritika i publicistika* (s. 369–366). Moskva: GIHL. [Пушкин, Александр. (1959–1962). О народной драме и народной драме «Марфа Посадница» М.П. Погодина. В: Александр Пушкин. *Собрание сочинений в 10 томах*. Т. 6: *Критика и публицистика* (с. 369–366). Москва: ГИХЛ].

Rymar', Nikolaj. (2013). Tvorčeskij potencial mimesisa i nemimetičeskih form v iskusstve. W: Tat'âna Žurčeva (red.). *Mimetičeskoe / antimimetičeskoe* (s. 5–22). Samara: Insioma-press. [Рымарь, Николай. (2013). Творческий потенциал мимесиса и немиметических форм в искусстве. В: Татьяна Журчева (ред.). *Миметическое / антимиметическое* (с. 5–22). Самара: Инсиома-пресс].

Sem'ân, Tat'âna. (2012). Performativnyj harakter teksta sovremennoj otečestvennoj dramaturgii. *Ural'skij filologičeskij vestnik, Russkaâ literatura XX–XXI vekov: napravleniâ i tečeniâ*, 1, s. 167–177. [Семьян, Татьяна. (2012) Перформативный характер текста современной отечественной драматургии. *Уральский филологический вестник, Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, 1, с. 167–177].

Skoropanova, Irina (red.). (2007). *„Minskaâ škola" na rubeže XX–XXI vv.: hrestomatiâ dlâ studentov-filologov*. Minsk: BGPU–ISZ. [Скоропанова, Ирина (ред.). (2007). *„Минская школа" на рубеже XX–XXI вв.: хрестоматия для студентов-филологов*. Минск: БГПУ–ИСЗ].

Slom ierarhij: blogery obživaût real. Literaturnye itogi 2019 goda. (2020). *Družba narodov*, 1, s. 252–265. [Слом иерархий: блогеры обживают реал. Литературные итоги 2019 года. (2020). *Дружба народов*, 1, с. 252–265].

Tamarčenko, Natan; Tûpa, Valerij; Brojdman, Samvon (red.). (2004). *Prostranstvo-vremâ dramatičeskogo sobytiâ i poziciâ zritelâ*. W: *Teoriâ literatury* v 2 č. T. 1 (s. 307–308). Moskva: Akademiâ. [Тамарченко, Натан; Тюпа, Валерий; Бройдман, Самвон. (2004). Пространство-время драматического события и позиция зрителя. В: *Теория литературы* в 2 ч. Т. 1 (с. 307–308). Москва: Академия].

Tûpa, Valerij. (2011). Drama kak tip vyskazyvaniâ. W: Sergej Lavlinskij, Andrej Pavlov. *Poètika russkoj dramaturgii* (s. 11–22). Kemerovo: Izdatel'stvo KemGU. [Тюпа, Валерий. (2011). Драма как тип высказывания. В: Сергей Лавлинский, Андрей Павлов. *Поэтика русской драматургии* (s. 11–22). Кемерово: Издательство КемГУ].

Zamanskaâ, Valentina. (2002). *Èkzistencial'naâ tradiciâ v russkoj literature XX v.: dialog na granicah stoletij*. Moskva: Flinta: Nauka. [Заманская, Валентина. (2002). *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: диалог на границах столетий*. Москва: Флинта: Наука].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 11/09/2026 00:15:58

Zapiski z wojny: Andrij Bondarenko, Witalij Czeński, Olena Gapieva, Maksim Kuroczkin, Olena Sawczenko, Natalia Worożbit, Czat Teatru Dramaturgów. (2022). *Teatr*, 4 (1250). [Zapiski z wojny: Andrij Bondarenko, Witalij Czeński, Olena Gapieva, Maksim Kuroczkin, Olena Sawczenko, Natalia Worożbit, Czat Teatru Dramaturgów. (2022). *Teatr*, 4 (1250)].

Žbankov, Maksim; Klinov, Artur; Sarna, Aleksandr; Halezin, Nikolaj. (2008). *Reanimaciâ kontrkul'tury: belorusskij variant*. [Жбанков, Максим; Клинов, Артур; Сарна, Александр; Халезин, Николай. (2008). *Реанимация контркультуры: белорусский вариант*]. Pobrano z: https://www.svaboda.org/a/31554956.html (dostęp: 10.09.2014).

SUBMITTED: 7.06.2022
ACCEPTED: 10.10.2022
PUBLISHED ONLINE: 22.12.2022

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Alena Lepishava / Алена Лепішава – Białoruś, Mińsk, badacz niezależny; dr, docent; spec.: literaturoznawstwo; zainteresowania naukowe: literatura rosyjska i białoruska XX–XXI w., współczesny dramat i teatr, komparatystyka.

Adres: вул. Брацкая, 12, кв. 225, Мінск, 220065, Беларусь.

Wybrane publikacje:

1. Лепішава, Алена. (2019). Пакаленне „нетутэйшых". Беларуская эксперыментальная драматургія канца XX – пачатку XXI стагоддзя. *Дзеяслоў*, 4 (101), с. 227–237.
2. Лепишева, Елена. (2020). Terra incognita белорусской литературы. *Мир русскоговорящих стран*, 3 (5), с. 55–73.
3. Лепишева, Елена. (2022). Белорус белорусу – ? Национально-культурный компонент в белорусской драматургии конца XX – начала XXI века. *Миргород*, 18, с. 80–111.
4. Лепишева, Елена, Pieczyński, Maciej. (2020). Танец в художественной структуре пьес русских, белоруских и польских драматургов 1990-х – 2010-х годов. *Studia Wschodnisłowiańskie*, 20, s. 43–63.
5. Лепишева, Елена. (2022). *Белорусский свободный театр: реквием? Цирк «Олимп»* TV, 37 (70), Pobrano z: https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1122/belorusskii-svobodnyi-teatr-rekviem (dostęp: 30.04.2022).