Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

DOI:10.17951/sb.2016.10.199
Studia Białorutenistyczne 10/2016 Językoznawstwo

Анастасия Гулина / Anastasija Gulina

Badaczka niezwiązana z uczelnią (Rosja)
Independent researcher (Russia)

e-mail: anastasia_gulina@mail.ru

Проблема самоидентификации героев в драматургии Павла Пряжко

The problem of self-identification of the characters in the Pavel Pryazhko's plays

Problem samoidentyfikacji bohaterów w dramaturgii Pawła Priażko

Праблема ідэнтычнасці герояў у драматургіі Паўла Пражко

Проблема самоидентификации человека относится к одним из главных проблем сегодняшнего общества. Социальные потрясения, отказ от привычных ценностей и поиск новых ориентиров, постоянные изменения в общественном сознании – все эти процессы так или иначе влияют на самовосприятие современного человека. Тема становления идентичности человека и ее кризис, естественно, находят свое отражение и в современной литературе, ярким примером чего могут служить произведения драматурга Павла Пряжко.

Павел Пряжко – белорусский драматург молодого поколения, пищущий на русском языке. Он родился в 1975 году в Минске, где живет до сих пор. Учился он в столице Беларуси: сначала на юридическом факультете Международного института трудовых и социальных отношений, потом по специальности „драматургия" в Белорусском государственном университете культуры и искусств, но свою учебу ни в одном из этих ВУЗ-ов не окончил.

Драматургией Пряжко занимается с 2004 году. Его первая пьеса *Серпантин* вышла под псевдонимом Афродита Дубовик. Самыми известными среди пьес драматурга считаются: *Вельветовые штаны, Болливуд, Трусы, Урожай, Жизнь удалась, Запертая дверь, Злая девушка, Три дня в аду* и пьеса–манифест *Хозяин кофейни*. Некоторые из его пьес кажутся „непригодными" для театра, например, *Солдат* – пьеса, состоящая из двух предложений, или *Запертая дверь, Три дня в аду,* являющииеся по сути авторской ремаркой. Пьесы молодого драматурга, ставшие феноменом русскоязычной драматургии начала XXI века, активно ставятся прежде всего в России, а в Беларуси время от времени проводят лишь чит-

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

ки по его пьесам. Как пишет в статье *Białoruski teatr współczesny – walcząc o różnorodność* театральный режиссер и критик Татьяна Артимович:

> […] w dużych rosyjskich teatrach z powodzeniem realizowane są sztuki białoruskiego dramatopisarza Pawła Prażki. Jego twórczość badają rosyjscy krytycy oraz literaturoznawcy, mówiący już o takim fenomenie, jak teatr Prażki. Żaden z „głośnych" utworów Pawła nie znalazł się na deskach białoruskich teatrów[1].

Кроме того, постановки и читки по пьесам Павла Пряжко проводились во Франции, Польши, Германии и Великобритании. На сегодняшний день Павел Пряжко является лауреатом многих российских и международных конкурсов современной драматургии, прежде всего, „Евразия-2004" и „Свободный театр-2005", международных фестивалей театрального творчества „Панорама-2004", „Свободный театр-2007" (он получил гран-при этого фестиваля), „Золотая маска-2010" (внеконкурсная спецпрограмма „Новая пьеса", спектакль Михаила Угарова в Театре.doc) и других. Тексты его пьес переведены на английский, немецкий, французский, польский и финский языки. Мнения критиков по поводу творчества Павла Пряжко резко разделены:

> […] одни представители российской критики и театра высоко ценят пьесы этого драматурга, считая его новатором, „ниспровергателем законов драматургии" (П. Руднев, И. Вырыпаев, Л. Невежина, Г. Заславский, А. Жиряков), другие – признают его гениальность, но отмечают при этом злоупотребление ненормативной лексикой (Н. Черных, М. Давыдова)[2].

Тесная связь П. Пряжко с представителями Театра.doc оказала влияние на его творчество. Проявилась новая тенденция в изображении героя – „документализм", достигаемый с помощью „вербатима" – литературного приема, появившегося еще в 80-е годы XX века в Англии. Это технология создания пьесы, одна из многих в современном театре, и технология причудливая, специфическая, не самая перспективная и удобная: пьеса делается из интервью с реальными людьми, дословно расшифрованных драматургом и точно воспроизведенных на сцене. Во многом благодаря „Театру.doc" вербатим стал символом нового в современной русскоязычной драматургии. Это слово употребляют настолько же шире его точного смысла, как употребляли – с любовью и с охотой – слово „реализм" в шестидесятые годы позапрошлого века. Вот примерные толкования нового слова:

---

[1] T. Arcimovicz, *Białoruski teatr współczesny – walcząc o różnorodność,* [w:] *Raport o stanie kultry niezależnej INGO w Białorusi*, Lublin 2011, s. 60.

[2] С. Я. Гончарова-Грабовская, *„Новая драма" в современной русскоязычной драматургии Беларуси,* [в:] *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков. Сб. науч. ст. в двух частях*, ред. С. Я. Гончарова-Грабовская, ч. 2, Минск 2010, с. 201.

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

> 1) технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающееся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи […]; 2) яркий бытовой случай или необычная жизненная история; 3) разговор или ситуация, в которых прослеживается интересный опыт; 4) оригинальное выражение, услышанное в обыденной речи; 5) что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь[3].

Используя метод дословной фиксации действительности, документальные пьесы превращаются в открытую процессуальную систему. Сохраняя аутентичность речи так называемого „информационного донора", тексты „вербатим" содержат в себе идею идентификации отдельных элементов жизни: выбор героя, проблемы жизни и смерти, противоречия, проблемы человеческого достоинства и проч[4].

Пьесы Пряжко посвящены современности во всей ее многогранности. Автор особенно интересуется современным языком и его изменениями во времени, а также влиянием этих изменений на формирование мировоззрения современных людей, и поиск новых форм выражения в современном искусстве, новых тенденций в драме. По собственному утверждению Пряжко, он не выдумывает героев для своих пьес, а находит их рядом: на улице, в магазине, кафе – это реальные люди со своей, неизмененной автором, речью, это *герои нашего времени*. В своей исповедальной монодраме *Хозяин кофейни* Пряжко пишет:

> […] Я хочу написать или рассказать про определённый тип людей… определённый тип человека. Получается что я не встаю в позицию демиурга. Творца. Я остаюсь человеком как и тот про кого хочу рассказать. Только есть ведь разные характеры, разные психотипы, в разной пока ещё социальной среде и вот эта кажется мне подходящим. Хочу рассказать про тип людей. Я таким образом не превращаюсь в инопланетянина, стороннего наблюдателя. Для меня это важно. Я нашёл ответ. Это один из немногих ответов, которые я нашёл сам, на вопрос который меня действительно РЕАЛЬНО беспокоил[5].

Светлана Гончарова-Грабовская пишет, что Пряжко стал одним из тех драматургов, которые вывели на сцену „ущербного героя" –

> […] представителя молодежи, выросшей в постсоветский период, когда прежние идеалы были утрачены, а новые не выработаны. Создавшийся бездуховный вакуум привил им безответственность, безразличие, бездуховность, агрессию, „инфантилизм"

[3] А. Родионов, *Вербатим – реальный диалог на подмостках*, „Отечественные записки" 2002, № 4–5, с. 78.

[4] Е. А. Апчел, *Процессуальность художестывенных принципов и форм современного документального театра, „*Наука. Искусство. Культура" 2013, № 2, с. 178.

[5] П. Пряжко, *Хозяин кофейни, „*зЕрне – платформа перфарматыўных практык", режим доступа: http://ziernie-performa.net [дата доступа: 21.04.2016].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

> в социальном и онтологическом плане. Это обусловило отсутствие четких рамок самоидентификации[6].

Потребность к самоопределению (установлению неких пределов своего „я" и, одновременно, потребность переступить эти границы), самоидентичности всегда была одной из важных потребностей человека. Эрих Фромм считал, что эта потребность укоренена в самой природе человека.

> Человека можно определить как живое существо, которое может сказать „Я", которое может осознать самого себя как самостоятельную величину. Животное живет в природе и не трансцендирует ее, оно не осознает себя, и у него нет потребности в самотождественности. Человек вырван из природы, наделен разумом и представлениями, он должен сформировать представление о самом себе, должен иметь возможность говорить и чувствовать: „Я есть Я"… Человек ощущает потребность в соотнесенности, укорененности и самотождественности[7].

Кроме того, Э. Фромм указывает:

> Потребность в самотождественности является настолько жизненно важной и властной, что человек не может чувствовать себя здоровым, если он не найдет возможности ее удовлетворить. Потребность в эмоциональном самоотождествлении укоренена в природе человека, исходит из самих условий человеческого существования и служит источником наших интенсивных устремлений[8].

Но особенность героев пьес Павла Пряжко как раз в том, что они практически не говорят о себе, не размышляют о своей жизни, в основном они просто функционируют, совершают элементарные привычные действия, о которых обычно не принято писать в драматических произведения и которые не часто можно увидеть на театральной сцене. Так, герои пьесы *Жизнь удалась* постоянно пьют, курят, время от времени испражняются, занимаются сексом, дерутся, и каждое такое действие педантично зафиксировано в авторских ремарках. Также в пьесе можно найти большое количество повторов. Диалоги персонажей насыщены ими. Автор хочет подчеркнуть трудности героев при попытках взаимодейтсвия друг с другом:

> Л е н а**.** Б…, Вадим не грызи ты ногти!
> *Лена бьёт Вадима в плечо. Он улыбается, ему это всё нравится.*
> В а д и м. Анжела ты видишь, она меня п…т!

---

[6] С. Гончарова-Грабовская, *Модели героев в новейшей русскоязычной драматургии Беларуси*, [в:] *Драма и театр: сб. науч. тр*, ред. И. Ищук-Фадеева и др., Тверь 2009, вып. **7**, с. 223.

[7] Э. Фромм, *„Иметь" или „быть",* Москва 2008, с. 314.

[8] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

Лена замахивается ещё раз, Вадим успевает вскочить с кровати.

В а д и м. А я буду во смотри!

Вадим демонстративно грызёт ноготь.

Л е н а. Придурок! Как дебил, ты Вадим вообще!

В а д и м. Анжела ты тоже считаешь, что я как дебил?

Л е н а. Скажи ему, что он дебил!

Затянувшись, сигаретой Анжела выдыхает дым, ничего не отвечая.

Л е н а. Дебил. Дала ножницы блина! Что ты их грызёшь?![9]

Язык героев подчеркивает их инфантильность. Герои пьесы *Жизнь удалась*, родные братья Вадим и Алексей, уже взрослые мужчины, работают учителями физкультуры в школе, пока их не уволили. Но в подруги они выбирают себе не девушек своего возраста, а учениц, причем совершенно не способных к обучению. Таким образом, в пьесе взрослые люди говорят как подростки, потому что так и не научились выражать свои мысли, застряв в речевом развитии на этом этапе.

Но при всем при этом автор не просто изображает схематичных „гопников". С помощью все тех же скрупулезных ремарок он фиксирует их чувства, эмоции, по уровню накала не уступающие „шекспировским страстям". Причем, все эти переживания „смешаны" все с теми же простыми физиологическими действиями.

Лена смотрит на Вадима. Она любит его. Вадим строит трогательно смешную рожицу. Он уже тоже выпивший и не понимает насколько всё происходящее серьёзно для Лены.

Алексей, глядя на Вадима и Лену, начинает испытывать нежность к ним. Это два самых близких для него человека.

Вадим обнимает её. Лена не против. Они целуются. В поцелуе Лены очень много любви. Она отстраняется от Вадима и начинает плакать. Вадим, прижимая её к себе, гладит по голове.

Вадим, улыбаясь, берёт Алексея за волосы на затылке, сжимает их. Он тоже выпивший, как и все в этой компании. У него много эмоций сейчас по отношению к брату. Он понимает, как понимает более трезвый более пьяного, почему сейчас страдает брат. Анжела достала и жуёт нарезанную колбасу, это всё, что её увлекает сейчас. Вадим, сильно надавливая на голову Алексея, ерошит ему волосы на затылке. Это проявление жалости к брату и любви.

А л е к с е й. Ты не знаешь, что такоё любовь Лена. Ты, наверное, никогда не любила в своей жизни. Да?

Лена молчит, но слова Алексея больно ранят её[10].

[9] П. Пряжко, *Жизнь удалась*, режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/p/pryazhko [дата доступа: 16.04.2016].

[10] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

„Человеческое, слишком человеческое" проявляется на высшем и низшем уровне с той же силой и страстью, с теми же душевными затратами, но если в классической трагедии коллизия разражается философскими монологами или разочарованием в мироздании, то здесь, на уровне гоп-культуры, те же эмоции могут быть выражены в более материальных символах – недокуренной сигарете, бесконечном повторении одного и того же слова или острой физической боли.

Определенной кульминацией пьесы можно считать монолог Алексея, занимающий около половины страницы. Это самая длинная „тирада" во всей пьесе, переполненная обсценной лексикой:

> А л е к с е й. Да Лена? Это просто…очень больно реально. Когда тебя не любят, а ты к человеку со всей душой, ты любишь этого человека, реально, когда… ты просто тогда бывает что всё Лёна, пиздец, я вижу, что всё бесполезно. Просто я хочу, чтобы ты знала, что я тебя люблю. Я тебя люблю Лена, наверное, никто не будет тебя любить, так как я вообще в этой жизни. Просто, что тебе всё по фиг и от этого мне очень больно, но я смогу, я сильный, я блядь переживу это на хуй и ты потом ещё будешь жалеть реально, когда я на рено меган к тебя просто подкачу так знаешь невзначай, не специально, но ты никогда не узнаешь Лена, что у меня на сердце реально. Об этом никто не узнает никогда. Жил такой Лёша блядь и всем по хуй, что он чувствовал, кого любил блядь, или любил ли он вообще кого-нибудь, это всем по хуй и это никого не должно ебать. Это только моё, моё на хуй, всё, пиздец. Только блядь просто, что обидно на хуй, что тебя за человека не считают, что ты блядь дерьмо последнее в этой жизни…блядь, ну хуй его знает Лена. Дерьмо, значит дерьмо я. Просто хочу, чтобы ты блядь знала и запомнила своими дурными куриными мозгочками блядь, что я тебя люблю на хуй. Все вы как одна блядь тупые овцы, овечки на хуй. Мокрощелка ты малая, Лена, горилла блядь…[11]

Фактически, это единственная попытка на протяжении всей пьесы сказать что-либо о себе. Алексей как умеет оценивает и себя, и отношение окружающих. Его горькое осознание происходящего (равнодушие других, невзаимная любовь к Лене), несмотря на заложенную агрессивность, вызывает сочувствие. На пару минут герой словно „поднимается" над ситуацией и объективно ее оценивает.

При всей непривлекательности изображенной действительности герои данной пьесы все-таки вызывают сочувствие. Несмотря на отстраненность автора, ему удается разглядеть и показать человеческую боль в персонаже, который вряд ли может связать три слова при полной потере языка как средства коммуникации. Пряжко создает у читателя ощущение действительно настоящей, пусть и очень примитивной жизни. Несмотря на обилие ремарок, подробно описываюищх поведение персонажей, последние все-таки действуют практически „на равных" с автором. Они наделены эмоциями, которые не умеют ни выразить, ни контролировать.

[11] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

Абсолютно противоположным можно назвать поведение героев пьесы *Запертая дверь*, представляющая собой сплошную авторскую ремарку, изредка прерывающуюся диалогами героев. Такой литературный прием в определенной степени выглядит вынужденным: автор следит за безликими героями, имитирующими жизнь. Театральный критик Павел Руднев пишет, что это пьеса о

> том, как имитируются формы жизни, о том, как теряется мотивация жить, о том, как герои пытаются внешними, глубоко имитационными формами прикрыть пустоту и бессмысленность своего существования. Имитация деятельности, имитация производства, имитация личной жизни, имитация беременности. Главный герой асексуален и безжизненен словно полиэтилен. У него нет потребности жизни как таковой, он имитирует „социальность" в глазах своих родителей, чтобы добиться права на всего лишь… прозрачное, незамутненное ничем, „полиэтиленовое" существование без обязательств и долженствований. Главный герой признается: „Я тишину люблю. Мне не надо этого всего. Я люблю, когда отдыхает мой мозг"[12].

Валера и Наташа, изображающая его якобы беременную невесту, имитируя нормальную жизнь, не стремятся быть как все и или же, наоборот, чем-то принципиально отличаться. Они хотят „ни о чем не думать" – это наиболее часто повторяющаяся ремарка в пьесе. Пряжко создает не „новый виток театра абсурда"[13] (определение Павла Руднева), а театр пустоты, вакуума. Неслучайно эпизоды из жизни героев перемежаются картинами из дома для инвалидов. Таким образом, автор напрямую сравнивает физическую ущербность с психологической ущербностью своих героев. Разница в том, что герои пьесы выбирают такой способ существования сознательно и добровольно.

Еще одна пьеса Павла Пряжко, посвященная ужасу повседневности, носит название *Тря дня в аду*. Три дня из жизни минского обывателя Димы, „доброго, безграмотного, но доброго", который „любит улыбаться, снимает квартиру за 160 долларов и мечтает построить свою в „Каменной горке"[14]. Дима работает, купил новый сотовый, новый компьютер сыну, но милиция обязывает его лечиться от алкоголизма, хотя он не признает этой болезни. Фактически атмосферу города-ада (переполненные автобусы, инфляция, низкие зарплаты, хамство милиционеров, банальный холод, наконец) мы видим его глазами, а название провокационное название пьесы заставляет читателя саркастически сравнивать героя с Вергилием в дантовом аду.

---

[12] П. Руднев, *Павел Пряжко. Закрытая дверь*, „Топос" от 21.06.2010, режим доступа: http://www.topos.ru/article/7237 [дата доступа: 16.04.2016].

[13] *Ibid.*

[14] П. Пряжко, *Три дня в аду,* „зЕрне – платформа перфарматыўных практык", режим доступа: http://ziernie-performa.net [дата доступа: 21.04.2016].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

Место действия пьесы автором указаны сразу же – это Минск в феврале 2012 года. Если сюжет пьес *Жизнь удалась* и *Запертая дверь* можно перенести практически в любой город постсоветского пространства, то *Тря дня в аду* – фактически первая пьеса Пряжко с четко прописанными белорусскими реалиями. Маршруты минских автобусов, названия и местоположение супермаркетов, актуальные на тот момент курсы валют, цены на продукты и технику (мобильный телефон, фен), специфическое смешение в речи героев русского и белорусского языков – все это воссоздает атмосферу города с поистине документальной реалистичностью.

Автору удается добиться эффекта полного погружения в реальность текста (в отличие от первых двух пьес, где и автор и читатель чувствуют себя скорее наблюдателями со стороны). Как пишет критик Юлия Идлис:

> Пьеса – об этом. О медленном заползании ада в наши души и мысли. О том, как этот ад становится осязаемым и превращается в десятирублевую купюру, которую поднимаешь, даже если она мокрая, даже если это 10 рублей. И ни о чем другом при этом не думаешь[15].

При этом в пьесе появляется эпизодический герой с зачаточными попытками самоидентификации – подросток, пытающийся идентифицировать себя по принципу противопоставления „я – другие". Это „одноклассник дочери старший сестры", который смотрит фильмы Ксавье Долана, слушает группу „Горилазз", которая „в 3й школе на грушевской известна только ему одному", стильно одевается (носит кардиган). Он не переживает из-за своей отчужденности, потому что „ему сказал его дядя, что он был точно таким же в школе и что друзей себе нашёл только в институте, поэтому он не парится, что в школе у него ни с кем нет общих интересов"[16].

Некоторые исследователи (У. Джерджен, В. Хесле) выделяют три основных культурно-исторических типа индивидуального „я": романтический, современный, постсовременный, нашедших свое отображение в литературе. Для романтического „я" характерны интенсивность чувств, целеустремленность, четкость нравственных представлений. К современному „я" применимы в равной степени категории порока и добродетели, оно неустойчиво, его ценностные ориентиры размыты. Что же касается, постсовременного „я", то оно состоит не из набора характеристик, а предпочитает соответствовать некоему выбранному образу, это полный или частичный отказ человека от своего собственного „я" посредством растворения себя в массе, толпе. До тех пор, пока я не отклоняюсь от нормы,

[15] Ю. Идлис, *Три дня в аду,* „Русский репортер", от 25.09.2012, режим доступа: http://rusrep.ru/article/2012/09/25/ad/ [дата доступа: 21.04.2016].

[16] П. Пряжко, *Три дня в аду.*

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

пока я являюсь таким же, как другие, я признан ими в качестве „одного из нас", я могу чувствовать себя как „я"[17].

Практически все персонажи рассмотренных пьес неспособны определить дискурс собственного существования, они просто не чувствуют такой необходимости. Их самоидентификация не происходит ни на одном из уровней: индивидуальном, социокультурном, национальном, этническом и т.д. И если героям первой из рассмотренных пьес все-таки, хоть и в примитивной форме, свойственны определенные человеческие переживания (любовь, обида, ревность, братская привязанность и тд.), то персонажи пьес *Запертая дверь* и *Три дня в аду* являются ярким примером безэмоционального и бездумного постсовременного „я", предпочитающего раствориться в толпе. Разница в том, что герои *Запертой двери* к такому выбору приходят осознанно, психологическая ущербность становится для них единственным комфортным способом существования. Что же касается героев пьесы *Три дня в аду*, то здесь скорее следует говорить о влиянии социальных и финансовых факторов на их внутреннюю жизнь (что в какой-то степени роднит драматурга с уже упоминавшимся „реализмом" в литературе XIX века). Другими словами, они настолько заняты элементарным выживанием и высчитыванием курсов валют, что на какие-либо философские вопросы банально не остается ни времени, ни – тем более – желания. Но и в том, и в другом случае Пряжко описывает „жизнь симулякров"[18] (определение Ирины Лаппо) – некое схематическое подражание полноценному существованию.

Драматург, изображая своих геров без четко выраженного „я", не стремится найти корни этого явления в „утрате прежних идеалов"[19] (С. Гончарова-Грабовская) или в „массовых коммуникациях и виртуальной реальности"[20] (П. Руднев). В *Хозяине кофейни* он говорит об аномальности, инфантильности сразу нескольких поколений, всего общества, при этом откровенно признавая:

> […] я аномален. Плюс инфантилен. Это моя личная драма я живу с этой инфантильностью. […] Мне всё равно где жить. Потому что везде в принципе всё одинаково сейчас. Зачем мне защищать макдональдс и сеть гипермаркетов. Они есть в других местах, я поеду и буду пользоваться там электричеством и всем остальным. И я не считаю, что это инфантильно, инфантильно верить, что надо идти и защищать родину[21].

[17] В. Хесле, *Кризис индивидуальной и коллективной идентичности*, „Вопросы философии" 1994, № 10, с. 117.

[18] I. Lappo, *„…i o niczym nie myśli". Dramaturgia pustki Pawla Priażki,* [w:] *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*, red. O. Główko, M. Leyko, Łódz 2013, s. 201.

[19] С. Гончарова-Грабовская, *Модели героев в новейшей…,* с. 221

[20] П. Руднев, *Павел Пряжко. Закрытая дверь*, „Топос" от 21.06.2010, режим доступа: http://www.topos.ru/article/7237 [дата доступа: 16.04.2016].

[21] П. Пряжко, *Хозяин кофейни,* „зЕрне – платформа перфарматыўных практык", режим доступа: http://ziernie-performa.net [дата доступа: 21.04.2016].

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

Но при этом, взявшись описать „нормального" героя, драматург понимает, что „дискурс свернулся". Таким образом, он ставит диагноз современному обществу, но не предлагает лечения. Тем не менее, обращение к данной теме в исповедальной пьесе *Хозяин кофейни* демонстрирует неравнодушное отношение драматурга к данным проблемам общества.

Bibliografia

Apczeł, J. (2013). Processualnost' chudożestwiennych princypow i form sowriemiennogo dokumientalnogo tieatra. *Nauka. Iskusstwo. Kultura*, *2*, s. 174–183.

Arcimovicz, T. (2011). Białoruski teatr współczesny – walcząc o różnorodność. W: *Raport o stanie kultury niezależnej INGO w Białorusi* (s. 57–69). Lublin: Kultura Enter.

Chesle, W. (1994). Krizis indiwidualnoj i kollektiwnoj identicznosti. *Woprosy fiłosofii*, *10,* s. 112–123.

Fromm, Erich. (2008). *„Imiet'" ili „byt'"*. Moskwa: AST.

Gonczarowa-Grabowskaja, S. (2009). Modeli gierojew w nowiejszej russkojazycznoj dramaturgii Białarusi. W: N. Iszczuk-Fadiejewa (red.), *Drama i tieatr: sbornik statej* (s. 218–228). Twier: Twierskoj gosudarstwiennyj uniwiersitiet, wyp. 7.

Gonczarowa-Grabowskaja, S. (2010). „Nowaja drama" w sowriemiennoj russkojazycznoj dramaturgii Białarusi. W: S. Gonczarowa-Grabowskaja (red), *Russkaja i białorusskaja litieratury na rubieże XX–XXI wiekow. Sb. naucz. st. w dwuch czastiach, cz. 2* (s. 199–206). Minsk: RIWSZ.

Idlis, J. (2012). Tri dnia w adu. *Russkij rieportier*. Pobrano z: http://rusrep.ru/article/2012/09/25/ad/ (dostęp: 21.04.2016).

Lappo, I. (2013). „…i o niczym nie myśli". Dramaturgia pustki Pawła Priażki. W: O. Główko, M. Leyko (red.). *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany* (s. 199–210). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Priażko, P. (2011). Choziain kofiejni. *zErne – płatforma pierfarmatyunych praktyk*. Pobrano z: http://ziernie-performa.net (dostęp: 21.04.2016).

Priażko, P. (2012). Tri dnia w adu. *zErne – płatforma pierfarmatyunych praktyk.* Pobrano z: http://ziernie-performa.net (dostęp: 21.04.2016).

Priażko, P. (2010). *Zapiertaja dwier'*. Pobrano z: http://www.theatre-library.ru/authors/p/pryazhko (dostęp: 21.04.2016).

Priażko, P. (2008). *Żyzn' udałas'*. Pobrano z: http://www.theatre-library.ru/authors/p/pryazhko (dostęp: 21.04.2016).

Rodionow, A. (2002). Wierbatim – riealnyj diałog na podmostkach. *Otieczestwiennyje zapiski*, *4–5*, s. 67–81.

Rudniew, P. (2010). Pawieł Priażko. Zakrytaja dwier'. *Topos*. Pobrano z: http://www.topos.ru/article/7237 (dostęp: 21.04.2016).

Pobrane z czasopisma Studia Bia?orutenistyczne **http://bialorutenistyka.umcs.pl**
Data: 26/11/2026 01:25:47

Summary

The article analyzes the works of the modern Belarusian playwright Pavel Pryazhko (plays *Life Is Good*, *The Locked Door*, *Three Days in Hell*, *Café's Owner*). Taking into consideration the playwright's obvious taste for documentary data, the analysis of these works allows us to see how the existential problems of the individual in modern society are reflected in literature and theatre.

Key words: modern Belarusian drama, the Russian-language literature of Belarus, Pryazhko, verbatim, identification, Theatre.doc

Streszczenie

W artykule omówiono twórczość współczesnego dramatopisarza białoruskiego Pawła Priażko. Na podstawie przeprowadzonej analizy sztuk *Życie jest piękne*, *Zamknięte drzwi*, *Trzy dni w piekle*, *Gospodarz kawiarni*, uwzględniając dążenia dramatopisarza do dokumentalności, widać wyraźnie, w jaki sposób egzystencjalne problemy człowieka we współczesnym społeczeństwie znajdują odzwierciedlenie w literaturze i teatrze.

Słowa kluczowe: współczesna dramaturgia białoruska, rosyjskojęzyczna literatura Białorusi, Paweł Priażko, werbatim, identyfikacja, Teatr.doc

Рэзюме

У артыкуле разглядаецца творчасць сучаснага беларускага драматурга Паўла Пражко (на прыкладзе п'есаў: *Жыццё атрымалася, Зачыненыя дзверы, Тры дні ў пекле, Гаспадар кавярні*). Драматург імкнецца да дакументальнасці, і таму аналіз прыведзеных твораў дазваляе прасачыць, як праблема існавання асобнага чалавека ў сучасным грамадстве адлюстроўваецца ў літаратуры і тэатры.

Ключавыя словы: сучасная беларуская драматургія, рускамоўная літаратура Беларусі, Павел Пражко, вербацім, ідэнтычнасць, Театр.doc