

Katarzyna Wasińczuk

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Polska)
The John Paul II Catholic University of Lublin (Poland)

e-mail: pik.wasinczuk@op.pl

<https://orcid.org/0000-0002-3340-0137>

„Новая драма” и (новая) духовность. Проблема духовных исканий в русской и белорусской драматургии XXI в. (на примере избранных произведений)

„New drama” and (new) spirituality. The problem of spiritual quests in Russian and Belarusian drama of the 21st century (with examples from selected works)

„Nowy dramat” i (nowa) duchowość. Problem duchowych poszukiwań w rosyjskiej i białoruskiej dramaturgii XXI w. (na przykładzie wybranych utworów)

„Новая драма” i (новая) духоўнасць. Праблема духоўных пошукаў у рускай і беларускай драматургіі XXI ст. (на прыкладзе выбраных твораў)

Abstract

Contemporary Russian-language „new drama” (both Russian and Belarusian) is most often identified with plays performed using verbatim-theatre techniques, and with works of a documentary character that feature hyper-realistic, naturalistic or Neo-Brutalist elements. However, this is not the only distinctive tendency in the poetics of contemporary Eastern Slavic drama. There exists a completely different, metaphorical and philosophical current of evolution of „new drama”. The present article is devoted to the concept of spirituality in new Russian (Ivan Vyrypayev, Vasily Sigarev) and Belarusian (Diana Balyko, Pavel Priazhko, Andrey Kureychik) drama, as it explores the sacral and spiritual elements in the latter and attempts to unveil the deeper meaning of several selected works. The author wishes to evaluate how spiritual issues are depicted, and to what modifications the presentation of these issues is subject to. Due to the obvious anthropological character of the works analyzed, where the human being and its spiritual queries become a semantic carrier, the literary character constitutes a primary analytical category in itself. The article is an attempt to analyze and interpret religious and spiritual elements in works that may sometimes not be perceived as a manifestation of faith. The article draws attention to the use of motifs known from the Christian cultural sphere and to the referencing and modernization of old Ruthenian anthropological types (such as *strannik*, *yurodivy*). The author showcases how contem-

porary Russian and Belarusian playwrights depict the human being as a spiritual seeker, as they address both the sacred and the secularized understanding of spirituality.

Keywords: Belarusian „new drama”, Russian „new drama”, Diana Balyko, Andrey Kureychik, Pavel Priazhko, Ivan Vyrypajev, Vasiliy Sigarev

Abstrakt

Współczesny rosyjskojęzyczny (zarówno rosyjski, jak i białoruski) „nowy dramat” utożsamiany jest najczęściej ze sztukami realizowanymi metodą *verbatim*, z utworami dokumentalnymi, w których wykorzystywane są elementy hiperrealistyczne, naturalistyczne czy neobrutalistyczne. Nie jest to jedyna tendencja charakterystyczna dla poetyki współczesnej dramaturgii wschodniosłowiańskiej. Równolegle funkcjonuje bowiem zgoła inny, metaforyczno-filozoficzny, kierunek rozwoju „nowego dramatu”. Artykuł poświęcony został problemowi duchowości w nowej dramaturgii rosyjskiej (Iwan Wyrypajew, Wasilij Sigarijew) i białoruskiej (Diana Bałyko, Paweł Priażko, Andriej Kurejczyk). Celem była eksploracja elementów sakralnych i duchowych, dotarcie do sensów głębokich wybranych utworów. Autor postanowił zbadać, w jaki sposób prezentowane są problemy duchowe, jakim modyfikacjom podlega przedstawienie tej problematyki. Ze względu na wyraźny antropologiczny rys utworów, w których nośnikiem semantyki staje się człowiek i jego wewnętrzne poszukiwania, to postać literacka stanowi w tekście podstawową kategorię badawczą. Artykuł jest próbą analizy oraz interpretacji religijnych i duchowych elementów w tekstach niekiedy dalekich od manifestowania wiary. W artykule zwrócono uwagę na wykorzystanie motywów znanych z chrześcijańskiego kręgu kulturowego, przywołanie i uwspółcześnienie staroruskich typów antropologicznych (takich jak *strannik*, *jurodivny*). Udowodniono, że współcześni dramatopisarze rosyjscy i białoruscy kreują obraz człowieka poszukującego, zwracając się zarówno ku religijnemu, jak również zsekularyzowanemu rozumieniu duchowości.

Słowa kluczowe: białoruski „nowy dramat”, rosyjski „nowy dramat”, Diana Bałyko, Andriej Kurejczyk, Paweł Priażko, Iwan Wyrypajew, Wasilij Sigarijew

Анатацыя

Сучасная рускамоўная (як руская так і беларуская) „новая драма” асацыюецца найчасцей з п’есамі, напісанымі метадам *verbatim*, з дакументальнымі тэкстамі, у якіх выкарыстоўваюцца гіперрэалістычныя, натуралістычныя ці неабрутальныя элементы. Але гэта не адзіная тэндэнцыя, характэрная для паэтыкі сучаснай усходнеславянскай драматургіі. Паралельна развіваецца іншая, метафарычна-філасофская плынь „новай драмы”. Даны артыкул прысвечаны праблеме духоўнасці ў найноўшай рускай (Іван Вырыпаеў, Васілій Сігараў) і беларускай (Дзіяна Балыка, Павел Пражко, Андрэй Курэйчык) драматургіі. Мэта артыкула – выяўленне духоўных, сакральных элементаў выбраных твораў. Галоўная задача артыкула – аналіз спосабаў і мэтаў прадстаўлення духоўных пытанняў, даследаванне мадыфікацый выяўлення духоўнай праблематыкі. Аналізуемыя творы вылучаюцца сваім антрапалагічным характарам, а носьбітам семантыкі з’яўляецца чалавек і яго ўнутраныя пошукі, таму менавіта літаратурны персанаж становіцца асноўнай катэгорыяй даследавання. У артыкуле робіцца спроба аналізу і інтэрпрэтацыі

рэлігійных і духоўных элементаў у творах, далёкіх ад маніфестацыі веры. Звяртаецца ўвага на выкарыстанне матываў і тэмаў хрысціянскай культуры, на актуалізацыю старажытнарускіх антрапалагічных тыпаў (такіх як *скіталец*, *юродзівы*). Даказваецца, што сучасныя рускія і беларускія драматургі ствараюць вобраз чалавека ў стане духоўнага пошуку, звяртаючыся як да рэлігійнага, так і да свецкага разумення духоўнасці.

Ключавыя словы: беларуская „новая драма”, руская „новая драма”, Дзіяна Балыка, Андрэй Курэйчык, Павел Пражко, Іван Вырыпаеў, Васіль Сігараў

В начале 90-тых гг., после распада СССР, в русском репертуарном театре произошел определенный спад. Ставилась в нем прежде всего классика, обычно в традиционной интерпретации. Возникновение произведений „новой драмы” связано с развитием негосударственных площадок, студийных театров, экспериментальных театров-лабораторий и организацией перформативных читок. Официальная сцена долго не принимала новодрамовских проектов. Сначала критика отнеслась к „новой драме” осторожно, скептически, даже враждебно (называя ее „сраматургией” (Mięowska, 2005, s. 203). В конце XX – начале XXI вв. новодрамовцы, (Иван Вырыпаев, Олег Богаев, братья Пресняковы, Василий Сигарев, Ярослава Пулинович и др.) нашли свое место в самых значительных театрах России. Их творчество признали исследователи, заметившие в нем насыщенную метафоричность, игровые отношения, интертекстуальность, неоисповедальность, а также гиперреализм и неонатурализм, связанный с образами насилия. В России, как и во многих европейских странах, большую известность получили также русскоязычные произведения белорусских авторов. Международное признание получили пьесы Николая Халезина, Андрея Курейчика, Павла Пряжко, Константина Стешика, Дианы Балыко. К сожалению, белорусская новая драма мало востребована отечественной сценой (Gulina, 2014, s. 135).

„Новая драма” – понятие, применяемое к разным драматургическим феноменам. Во-первых, оно относится к модификациям жанра драмы на рубеже XIX и XX в. Во-вторых, термин „новая драма” употребляется как определение творчества драматургов, которые повлияли на обновление или трансформацию традиционной драмы. В-третьих, данным понятием пользуется литературная критика, говоря о русской „новой волне”, т.е. о русской драматургии 70-тых и 80-тых гг. (Людмила Петрушевская, Нина Садур, Людмила Разумовская, Владимир Арро, Александр Галин и др.). Сегодня понятие „новая драма” приобретает очередное значение и относится к драматургии рубежа XX–XXI вв. „Новая драма” – явление многоаспектное. В силу этого отсутствует четкое определение, что в свою очередь вызывает неоднозначность мнений литературной и театральной критики. Таким образом, современная „новая драма” воспринимается как театральное движение, либо считается направлением современной литературы, либо отождествляется с новейшими драматическими произведениями. На русской почве

понятие „новая драма” ассоциируется с известными конкурсами театрального творчества и фестивалями (одноименная „Новая драма” или „Любимовка”), пьесами-вербатим, влиянием театра жестокости (In-Yer-Face theatre), особенной новодрамовской поэтикой, которой свойственны новые формы и неоднородная эстетика или с учебными центрами современной драматургии („уральская школа”, „тольятинский центр”) (Gonczarowa-Grabowska, 2007, s. 100).

Белорусская „новая драма” попала в поле зрения литературной и театральной критики в начале XXI в. Именно тогда молодые белорусские драматурги (Андрей Курейчик, Николай Халезин, Павел Пряжко, Диана Балыко и др.) были отмечены на престижных международных конкурсах „Евразия”. Русскоязычная белорусская драма составляет особый феномен: авторы пишут на русском языке, ориентируются в основном на традицию русской литературы, но нередко обращаются к реалиям и культуре Беларуси (Skoropanova, 2007, s. 95). Литературная критика обращает внимание на значимость белорусской новой пьесы. Подчеркивается огромное влияние современной белорусской драмы на становление нового литературного процесса. Действительно, формирование современной белорусской и русской „новой драмы” сильно связано с деятельностью белорусского „Свободного театра” и одноименным фестивалем. Литературный критик Павел Руднев отмечает, что новая драма возбуждает интерес к диалектам, языковым изменениям. Белорусская драма, таким образом, привлекает еще и нетипичной „жизнью языка”, который почти истреблен из культурной жизни, но в новой драме появляются живые его формы (например, трасянка). Некоторые исследователи считают даже, что сегодня именно белорусская драма определяет направление „новой драмы” на всем постсоветском пространстве (Rudniew, 2018, s. 673).

Проблематика творчества новодрамовцев разнообразна. Она отражает в основном проблемы современности: жизнь низов общества, вездесущность насилия, распад человеческих отношений, неограниченное потребление, различные аддикции, одиночество и проблемы самоидентификации. В новой драме зачастую используются исторические и мифологические образы. Самое интересное, однако, их тематический поворот к литературной классике русского реализма, то есть к этическим и духовным вопросам. Конечно, этот поворот происходит осторожно, как будто на ощупь. Ведь новая драма изображает тотальное внутреннее опустошение. Духовный поиск новодрамовских героев, в свою очередь, можно назвать контрастным и противоречивым – их вопросы часто сменяются осуждением, а множественные сомнения плодят индивидуальные решения вместо универсальной истины. Несомненно, что проблема духовности затрагивается „новой драмой” все чаще.

„Духовность” – понятие, довольно широко используемое в современной культуре и науке. Духовность является объектом изучения разных научных отраслей (антропология, религиоведение, социология, психология и др.). В связи с тем, что существует множество контекстов, в которых этот термин употребляется, он становится все более расплывчатым, неоднозначным. Поэтому не-

обходимо определить смысловой диапазон данного термина в нашей работе. Согласно словарным дефинициям, „духовность” обозначает нематериальную сферу бытия и относится к нравственной, интеллектуальной природе человека, ко внутренней жизни, противопоставляясь физической и телесной сущности человека (Ożegow i Szwidowa, 2009, s. 284; Kuzniecowa, 2008, s. 289; Lewicki 2002, s. 105). Религиоведческие и социологические исследования акцентируют трансцендентный аспект духовности: поиск *sacrum*, общение с высшей силой, единение человека и Бога (Wargacki, 2016, s. 33; Mariański, 2013, s. 155). Так понимаемая духовность разделяется на два вида: религиозную и внерелигиозную, причем обе они относятся к категории трансцендентного. Сегодня, в связи с различными культурными переменами и развитием секуляризационных процессов, понятие „духовность” расширяется (его дополняет, а иногда даже заменяет, термин „новая духовность”) и нередко сводится к трансгрессии, выходу за пределы человеческой ограниченности (Mariański, 2013, s. 158; Pasek i Skowronek, 2013, s. 8; Strzelecki, 2014, s. 51). В таком восприятии духовные возможности могут отождествляться наравне как с религиозными, или лучше сакральными (проявление высших сил), так психическими и интеллектуальными способностями, а связь с трансценденцией не обязательна. В таком восприятии категорию Бога или *sacrum* заменяет жизненная ценность или человеческая внутренняя сила. Высшая жизненная ценность теряет связь с трансценденцией, но исполняет похожие функции: нравственная норма, объяснение цели жизни и смысла происходящего (Mariański, 2013, s. 159; Pasek i Skowronek, 2013, s. 8).

В нашей статье мы используем оба этих термина: „духовность” и „новая духовность”. „Духовность” понимается как универсальное явление, религиозный и внерелигиозный поиск трансценденции. Выражение „новая духовность”, в свою очередь, употребляется нами в трех значениях. Во-первых, оно относится к современной литературной трактовке феномена духовности, то есть указывает на актуальное изображение проблемы духовного поиска и касается перемен в области моделирования персонажной системы, художественного мира и т.д. Мы стараемся проследить, как „новая драма” фиксирует духовные переживания современного человека. „Новая духовность” обозначает в таком случае просто новую (конечно, не всегда новаторскую, но современную) трактовку данного феномена. Во-вторых, термин „новая духовность” относится к различным изменениям в области духовного опыта человека XXI в., в том числе к околорелигиозному социальному феномену, „новой духовности” или „новой религиозности”. В современной белорусской и русской драматургии есть пьесы, в которых проблема духовного поиска выдвигается на первый план. Религиозная полемика и тема идейного хаоса нередко занимает в этих произведениях центральное место. Оспариваются признанные когда-то религиозные истины и моральные законы. Переосмыслению и критике особенно подвергается иудео-христианский культурный круг, матрица европейской цивилизации. На наш взгляд, в новодраматических произведениях нашли отражение также некоторые идеи „Новой эры”

(New Age). Новая драма ведь фиксирует смешение разных духовных метафизических учений и практик, подрывает и вводит новую концепцию Бога и т.д. Конечно, понятие „новая духовность” в нашей работе не ассоциируется исключительно с данным религиозным движением, но относится к различным новациям и современным „модификациям”, связанным с феноменом духовности. Наконец, под понятием „новая духовность” подразумевается так называемая „бедная религия” (внеконфессиональная, лишенная всяких догматических предпочтений вера) и другие минимальные формы религиозности, основой которых является предчувствие, надежда, что существует какая-то высшая сила (Rogińska, 2014, s. 51; Epsztejn, 1996, s.158–165).

Герой современной пьесы по-новому, иногда неуверенно, иногда решительно, выходит на духовный путь. В статье мы обращаемся к творчеству тех новодраматургов, которые уделяют особое внимание проблеме духовности. Конечно, они не являются единственными современными драматургами, затрагивающими тему духовного поиска, но, несомненно, их творчество можно считать самым представительным. Новая драма изображает своеобразный религиозный лабиринт, где есть множество путей к постижению Бога. В избранных произведениях духовная проблематика представлена во многих аспектах. Человеческий поиск трансцендентного воспринимается новой драмой как сложный, но неизбежный процесс. Новая драма фиксирует огромное желание современного человека метафизически обосновать свою жизнь и отражает извилистый путь духовного поиска. Нередко этот путь, как показывает Иван Вырыпаев или Павел Пряжко, начинается с безверия, отрицания или деформации *sacrum*. Вера как творческий диалог с Богом представлена Дианой Балыко, Андреем Курейчиком. Василий Сигарев, в свою очередь, говорит о „бедных верующих”. Выбранные нами произведения составляют лишь часть богатого новодраматургического творчества, но, на наш взгляд, являются самыми показательными как тематически, так и эстетически. Проблема духовности получает здесь глубокое и оригинальное осмысление. В виду того, что данная статья имеет обобщенный характер и не предьявляет претензий на целостную разработку вопроса духовности в новой драме, мы решили выбрать для нашего анализа те пьесы, в которых данный феномен рассматривается широко, с учетом традиционной религиозности и новых религиозных тенденций и культурных изменений.

Метафизической жадной наделены герои произведений русского драматурга, режиссера и актера, Ивана Вырыпаева, который вопрос поисков Бога считает важнейшей проблемой человека (причем, и человека неверующего). Драматург так высказывается на эту тему:

Когда я произношу слово „Бог” я не лицемерю, не кокетничаю, потому что я знаю: есть такая проблема – Бог. Она есть для всех независимо от того, атеист ты или нет. Что может быть важнее этой проблемы? Она причина многих бед, но и многих радостей (Dawydowa i Potapow, 2006).

Герои Вырыпаева охотно спорят с Богом. Вокруг такого специфического спора (в виде рэп-композиций, представляющих собой своеобразный жестокий, ироничный комментарий божьих законов) построено действие известной драмы *Кислород*. Молодой человек из провинции, Саша, заменяет понятие Бога таинственным кислородом. Кислород – метафора красоты, свободы, любви, наконец, символ высшей святости, оказывается одновременно причиной супружеской измены, убийства и синонимом безграничного потребления. Все поступки совершаются героями именно из-за жажды кислорода:

Она: И любишь и ненавидишь и убиваешь, только ради главного на земле.

Он: И обвиняешь и клеветешь, и мучаешь, ради главного, из-за чего же еще?

Она: И героин пускаешь по венам, и посещаешь концерты Баха и слепого переводишь через дорогу – все для главного (Wугураjew 2011, s. 50).

В *Кислороде* представлен уродливый мир доведенного до предела плюрализма, в котором отсутствуют авторитеты и абсолютная истина, а все ценности и мнения равноправны и перемешаны. Здесь и преступления являются не просто формой эскапизма скучных вырожденцев, но – парадоксально – также проявлением духовной тоски и (неудачной) попыткой выхода из духовного опустошения. Но даже в этом мировоззренческом хаосе есть люди, которые хотят осмыслить свою жизнь. Вырыпаев делает своих ущербных героев правдоискателями:

Ведь что такое кислород? Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут ее. Для них сам поиск является кислородом. Не искать нельзя, иначе ты умрешь, задохнешься без поиска. Поэтому никто не дает ответов (Wугураjew, 2011, s. 6).

Библия, с которой пытается спорить сегодняшний человек, кажется ему архаическим сборником громких фраз, не соответствующих жизни нравственных указаний. Священное Писание в восприятии современных людей утрачивает свою святость, становясь вторичным предметом, продуктом культуры *second hand*, чуждым элементом (Popczyk-Szczęsna, 2010, s. 207). Герои либо не усваивают заповеди, которые „слышали”, либо вообще не слушают – хотя бы потому, что у них как раз наушники в ушах. В настоящее время Божье Слово нельзя понимать иначе, чем интересный материал для интеллектуальной игры, травестиции, нельзя объяснить иначе, чем цинично, примитивно и буквально, принять иначе, чем во время наркотического бреда.

Словесная борьба героев со Словом направлена против умственного и духовного автоматизма. Изучение Священного Писания – лишь одна из возможностей саморазвития. Впрочем, в пьесе Вырыпаева пародируется не только христианское учение, но также индуистские религиозные тексты. Герои пытаются мыслить и решать самостоятельно, независимо от культурных и социальных

обстоятельств, от других людей, но также не учитывая ни нравственных законов, ни Бога. Каков результат такого поиска? Если Саша и Саша отбрасывают авторитеты как проявление схематизма и ограничение свободы, то отрицание авторитета – Бога (добавим, христианского Бога) – неизбежно. При этом, духовный поиск отнюдь не заканчивается. Стоит здесь привести объяснение самого Вырыпаева:

Я просто имею в виду, что нахожусь вне теизма, вне концепции мира, которая подразумевает некоего Бога (кстати, в буддизме такой идеи нет). Но я не отрицаю, конечно, духовной составляющей бытия. И потом – я уважаю чувства верующих (Dawydowa i Potapow, 2006).

В контексте вышеприведенного ясным становится, почему герои *Кислорода* ссылаются на совесть как на жизненную опору, важнейшую ценностную категорию:

Она: Ну и что для тебя главное?

Он: То же, что и для тебя. [...]

Она: Если я сейчас произнесу это слово вслух, то получится пошло и всем станет стыдно за меня. Давай первый..

Он: У меня то же самое. Ты начни, я продолжу. [...]

Она: Совесть.

Он: И для меня то же самое (Wyrypaew, 2011, s. 51–52).

Автор пьесы меняет вектор поисков своих героев. Они уходят в себя именно в поисках (собственной) высшей силы. Их поступки мотивированны крайним субъективизмом. Совесть, о которой говорят Она и Он, – не христианская категория. Это не святая святых, в которой звучит голос Бога. Современный человек не слышит в своей совести Божьего голоса, так как сам становится Богом, создателем новых заповедей.

Оказывается, что неутолимая духовная жажда может привести и к внутреннему падению. Жажда кислорода, которая могла стать толчком к духовному развитию, становится демонической, аморальной силой. Вырыпаев выдвигает тезис о духовности, как о пути к осознанию, но также как о ценностной основе бытия. Человеку, подчеркивает драматург, нужны „правильные” ответы:

Если нельзя – надо задуматься почему. Почему нельзя это делать? Настоящее осознание заповедей – вот чего нам не хватает. А мой герой задает вопрос: как это нельзя? А если хочется? Жизнь сегодня устроена совсем по-другому: на этом противоречии все строится. И правильные ответы нужны как воздух, как кислород. Бог – это воздух. Он – то, без чего нельзя жить, а не просто то, что может „быть” или „не быть” (Swiesznikowa, 2009).

Вырыпаевский диагноз современности не сопровождается моральным поучением, хотя есть предпосылки, чтобы назвать произведения автора *Кислорода* притчами (Mazurek, 2008, s. 84). Драматург доказывает, что жизненная сила меняется, когда совесть остается несформированной. Однако, стоит подчеркнуть, что формирование совести, по мнению Вырыпаева, не связано с конкретным вероисповеданием или даже с какой-либо религией. Духовность он ассоциирует с саморазвитием, внутренней практикой и интеграцией духовного опыта:

Из буддизма можно взять практику медитации, православие дает мощный контакт с энергией света. Моя религия — это стать полноценным человеком и использовать эту жизнь для собственного эволюционного развития. Это религия трезвости и адекватности (Dmitrijewskaja, 2016).

Драматург, создавая художественный мир своих пьес, черпает из буддизма (всепризнание, атеистическая концепция *sacrum*, взаимодополнение противоположностей), индуизма (перевоплощение, идея поддержания космического порядка), идей Новой эры (самотрансценденция, самоопределение и знание как цель духовного пути, религиозный синкретизм). Поиски вырыпаевских героев направлены на открытие духовной составляющей, универсального звена между разными конфессиями или некой внеконфессийной сверхъестественной силы. Сила, к которой пытаются приблизиться герои вырыпаевских пьес иногда мрачная, обладающая элементами положительными и отрицательными, таинственная. Это безличный, неограниченный религиозными институтами *sacrum* – если мы вообще вправе применить здесь эту категорию. Герои вырыпаевских пьес (кроме *Кислорода* можно перечислить хотя бы драмы: *Июль*, *Пьяные*, *Бытие № 2*) упорно ищут божественное, ищут Бога внутри себя.

Проблема духовности интересует также Василия Сигарева. Его произведения насыщены эсхатологичностью, ощущением приближающегося апокалипсиса. В них отражено нравственное падение человечества, бездуховность. Таков мир, в котором пришлось выживать одинокому Максиму (герою пьесы *Пластидин*), ежедневно оскорбляемому подростку-полусироте. Герой во многом напоминает древних страстотерпцев, страдающих за веру. Максим становится современным, вовсе не идеальным мучеником, страдающим за веру в лучшую жизнь. Видения умершего друга являются не только предвестником смерти, обещанием спасения, но могут считаться именно символом приобщения Максима к неземной действительности. Озверевшие окружающие не только лишают его человеческой чести, но также ломают его духовный потенциал: скульпторский талант (который перестает быть источником невинного творчества, а становится средством самозащиты – отсюда и переход от лепки фигур к лепке половых органов или кастета из пластилина). Против постоянно унижаемого героя оборачиваются его впечатлительность, честность, порядочность и нежность.

Такое же поражение терпят и другие герои пьес Сигарева: Тамара (главная героиня драмы *Гупешка*) или Андрей (герой *Агасфера*). Обое они являются носителями духовного начала. Образ этих персонажей создается с опорой на древнерусские архетипы. Тамара – сегодняшняя юродивая, жертва мужа-насильника, осознанно принявшая вид человека, лишённого здравого рассудка, чтобы уйти от реальности и тем самым восстать против жестокого мира. Андрей, в свою очередь, герой, в котором реализуется архетип отчуждённого странника, скитающегося в поисках настоящей жизни. Андрюша, бывший заключённый, возвратившийся домой, оказывается неожиданным и нежеланным гостем. Его близкие представляют собой противоположность семьи. Атмосфера постоянной угрозы, зависть, ненависть, злобный, грубый смех, жадность и презрение – вот атрибуты семейного ада. Возвращение странника, носителя любви и нежности, ничего не меняет. Спасение может совершиться только метафизически, благодаря мистическому вмешательству высшей силы. Итак, если не милосердие или чудо всепрощения (не выясняется, что конкретно является источником перемены мира), то смерть освобождает от зла, но не потому, что она является завершением жизненных мук, а потому что несет в себе надежду, открывает переход в иное бытие, где „становится невероятно светло [...] Другой начинается Мир. Новый. Лучший, я думаю...” (Sigariew, 2006).

Тема духовности вводится Сигаревым многомерно, на уровне социальном, ментальном и метафизическом. Проявление духовности драматург видит и в борьбе с кризисом культуры, в саморазвитии, творчестве, в конфликте с несправедливым и бесчеловечным миром, в этических, полных сочувствия поступках. Однако суть духовности – в приобщении к нематериальной сфере бытия. Сигарев строит персонажную систему с помощью христианского кода. Его герои ориентированы на духовные ценности. Бездуховный мир пьес Сигарева парадоксально наполнен духовностью. Аксиология Василия Сигарева, в отличие от Ивана Вырыпаева, трансцендентальна. Несмотря на использование христианских мотивов, Бог Сигарева безымянный. В произведениях автора *Агасфера* скрыта неопределённая, несмелая вера и эсхатологическая надежда.

Интересную трактовку духовной тематики мы встречаем и в драматургии Дианы Балыко (*Белый ангел с черными крыльями, Жизнь убога*). Семейный вопрос сочетается здесь с проблемами духовного развития (или, скорее всего, застоя). Как и у Сигарева, архетип дома и семьи как духовной опоры и эмоциональной крепости уничтожается. Семья теряет свое значение аксиологической категории. Семья героини драмы *Белый ангел с черными крыльями*, Нины Вич, (впрочем, действительно пациентки с подозрением на ВИЧ-инфекцию) – отнюдь не школа человечности, не пример духовности. Если в идеальной семье осуществляются все проявления любви (привязанность, нежность, забота, милость, сострадание), то нинина родня выступает антитезой семейственности. Стоит обратить внимание на то, что данная семья определяется в тексте драмы как „благополучная”, „хорошая”, „нормальная”:

Самойлов: Сейчас основная группа риска – молодые женщины из хороших семей. [...]

Анжелика: А наркоманы?

Самойлов: Вчерашний день. Сегодня наркоманам обмен шприцев бесплатный. Плюс низкопороговые центры. А вот „нормальные, благополучные” до сих пор уперто верят, что уж с ними-то ничего не случится (Bałyko, 2005).

Типичная сегодняшняя семья, к сожалению, таким образом, представляет собой группу почти чуждых и равнодушных друг к другу людей, которых связывают только кровные или формальные узы. И хотя из-за ударов судьбы (она узнает о смертельной болезни, ее бросает парень, мать никогда не проявляет к ней теплых чувств, отчим пытается ее изнасиловать и т.д.) девушка пробует покончить жизнь самоубийством, автор пьесы заявляет в Синописе, что: „Нет, это еще не конец истории... [...] любовь вернет ее к жизни” (Bałyko, 2005). Нину спасает ангел, а точнее Голос ангела. Введение голоса вместо зримого, реального героя – это закономерный прием, целью которого является усиление экзистенциального значения, но прежде всего, трансцендентного смысла. В этом контексте важно, что именно с Голосом ангела героине удастся впервые за всю свою жизнь по-настоящему откровенно поговорить. Нина наконец-то может высказаться, но прежде всего, услышать ответ, вместо брошенной трубки телефона, звука автоответчика, молчания.

Нина: Я ждала тебя, ангел...

Голос Ангела: Я пришел.

Нина: Успел...

Голос Ангела: Зачем ты хотела убить человека?

Нина удивленно: Кого?

Голос Ангела: Себя...

Нина: Я не хотела... Оно само... Оно само так вышло...

Голос Ангела: Я очень боялся, что не смогу тебя сберечь.

Нина: Но у тебя получилось?

Голос Ангела: Надеюсь... Береги себя. И... люби... *Пауза* Мне пора.

Нина: Увидимся?

Голос Ангела: Я всегда с тобой. Помни.

Нина: Теперь знаю (Bałyko, 2005).

Впервые она может не только осознать, но ощутить присутствие любви, испытать ее. Это потому что, как утверждает Наталия Малютина: „Живая звучащая речь совмещает в себе идеальность, трансцендентность и присутствие” (Maliutina, 2014, s. 30). Итак, „тотальное одиночество” у Баłyко заменяется тотальным, абсолютным (божьем) присутствием.

Казалось бы, что Баłyко в своей мелодраме акцентирует внимание на социальных вопросах. Выразительные следы божественного трудно найти. Правда,

о Боге упоминается часто, но Он не *dramatis personae* и появляется скорее на словесном уровне: либо в шутке, либо в беспомощных восклицаниях, жалобах, упованиях, иногда как вводное слово. Неубедительно звучит молитва Богу, за которой следует молитва-просьба Деду Морозу. Главный ангел, в свою очередь, существует в образном и текстовом планах: об ангелах рассказывают сны и поют песни на стихи Исаевой, их рисуют художники. Однако, постепенно сакральные знаки проникают и в реальную жизнь, как будто свидетельствуя о другом мире. И вдруг придуманное как шутка, предложение, которое первоначально должно смешить, высказанное „на ложе смерти” обретает значение морального поучения, завещания умирающей, любящей сестры: „Запомни, Каша, жизнь нужно прожить так, чтобы Бог в восторге предложил еще одну” (Bałyko, 2005). Нечаянно и сон об ангеле-хранителе, утешителе становится явью. Действие разворачивается и в обратном направлении – в пьесе выразителен переход от житейских к метафизическим проблемам. Итак, конфликт с семьей вызывает конфликтное внутреннее состояние, а болезнь и смерть грешного тела становится началом внутренней жизни. В драме Балыко с проблемой духовности неотъемлемо связана тема женской телесности. Тело, не утрачивая физиологических функций, исполняет духовную роль – оно способно вместо инструмента наслаждения стать выразителем любви. Но это возможно лишь тогда, „когда мы очистим душу – примиримся с родными, простим врагов и возлюбим ближнего, как самого себя” (Bałyko, 2005).

Такая трактовка телесности совпадает с библейской концепцией человека. В ветхозаветной Книге Бытия человек определяется словами: душа и тело, причем оба они в совокупности и каждое отдельно употребляются для обозначения человеческой личности. На эту тему пишет Станислав Ковальчик:

W Księdze Rodzaju „dusza” jest rozumiana jako siła życiowa, kiedy indziej oznacza całą osobę, zarówno jej elementy wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Słowo „ciało” wskazuje czasem na przemijalność człowieka, niejednokrotnie oznacza również całość osoby ludzkiej (Kowalczyk, 1995, s. 25).

Христианская философская антропология, изучая бытийную структуру человека, подчеркивает ее целостность и утверждает важность как телесного, так и духовного начала. Знаменательно, что в одном из интервью Диана Балыко признается, что „для нее нет разницы между телом и душой, что это только два названия одного и того же явления” (Polakowa, 2011, s. 187). В драматургии Балыко заметна попытка преодолеть противостояние души и тела. Человеческое тело олицетворяет и транслирует духовное начало. Внутренняя жизнь, в свою очередь, актуализирует, направляет и облагораживает тело. Духовность, таким образом, является условием равновесия человеческой природы. Сопоставление черного и белого цвета в изображении ангела-хранителя символизирует личностную дисгармонию главной героини, которая, с одной стороны, живет без-

нравственной телесной жизнью, с другой же, признает духовное начало (Polakowa, 2011, s. 189).

Для драмы Балыко характерно постоянное сосуществование фантастического и реального, бытийного и бытового. Христианский код, который использует драматург, служит фоном как для демонстрации остросоциальных проблем, так и для введения философско-религиозных и экзистенциальных вопросов. Духовная жизнь воспринимается здесь как постижение ценностей в процессе общения с трансценденцией. В основе так понимаемой духовности лежит вера в личного Бога. Образ Создателя, посланником которого выступает главный ангел, соответствует христианскому вероучению. Бог в пьесе белорусского драматурга предстает как воплощение добра и источник индивидуальной нравственной нормы, главным свойством которого является любовь.

К теме духовности обращается в своем творчестве и другой белорусский драматург – Павел Пряжко. Путь на театральную сцену открыл Павлу Пряжко Иван Вырыпаев, поставивший его пьесу *Трусy*. Драма абсурда, *Трусy*, за которую Пряжко получил премию белорусского конкурса „Свободный театр”, по мнению критиков, обращается к традициям Хармса (Gonczarowa-Grabowska, 2012, s. 319), является „провокационной шуткой с намеренно примитивистскими, напоминающими методы дадаистов и обэриутов, приемами” (Rudniew, 2018, s. 693), бурлеском, шутовством, относящимся к эстетике балагана (Szamina, 2013, s. 65). Главная героиня пьесы, живущая в небольшом городке Нина, подвергается гонениям. Окружение не понимает и осуждает величайшую страсть женщины – коллекционирование трусов. Материальная вещь, однако, постепенно превращается в предмет культа. Трусы – фетиш Нины, символ смешения духовной и материальной сфер, метафора нравственной и внутренней деградации, но одновременно – глубокой духовной тоски. Общество во главе с государственным служащим, довольное грубой, физиологической, низменной жизнью, не может понять нининых бездарных поисков вышшей жизненной ценности. Женщина раздражает жителей городка своей духовной жаждой. Мечты героини бедны, но сочетаются с абстрактными понятиями (красота, спасение), метафизической действительностью и поэтому оказываются опасными для приверженцев примитивной, низменной жизни:

1 женщина: Ты, блядина не хотела жить как все.

2 женщина: Вот за это мы тебя и спалим на костре (Prjazko).

Нина, которая заменила глубокую веру примитивным фетишизмом, несомненно, являющаяся примером введенного Павлом Пряжко нового постсоветского „ущербного” инфантильного героя (Gulina, 2016, s. 201), все-таки сохраняет „богоискательскую” черту. Своей нежностью, доброжелательностью даже к ненавидящим ее соседкам, она отличается от общества, в котором живет. В мире, в котором все (семейные, дружеские, супружеские, сексуальные) отно-

шения сводятся к звериному потреблению, она одна ищет трансцендентного. Героиня решается на подвиг – борьбу за то, что считает настоящей ценностью – и готова жертвовать жизнью ради того, что считает своим божеством. В этом, с виду безбожном, мире существует Бог. Это некая чудовищная „новая троица”, которую жители описываемого городка создают по своему образу и подобию. Первая ипостась этой антитроицы – труссы, обожествленный предмет. Другим лицом является любитель кладбищ, защитник безнравственного, безжизненного порядка – милиционер, исполняющий желания толпы. В качестве третьего лица выступает христианский Бог, с культом которого связаны позабытые обряды, известные только понаслышке и которому почти никто уже не молится.

Окарикатурные и трагические персонажи вводятся для того, чтобы подчеркнуть гротескность и трагизм самой действительности. Пьеса Пряжко – это пародия современной бездуховности и потребительского менталитета. Пряжко запечатлил в своей драме не только распад христианской цивилизации, но духовный кризис в целом. Очень метко определяет эту проблему Павел Руднев:

Человечество стоит накануне создания новой конфессии. Оно, не удовлетворенное христианством, требует новых форм вероисповедания, новых символов веры. Современная пьеса фиксирует огромную жажду истинной веры. И показывает страшный путь обретения новых верований (Rudniew, 2013).

Стоит обратить внимание, что в пьесе затронута тема природной человеческой религиозности. Современный, утративший веру человек все еще чувствует духовную недостаточность, мечтает уверовать, найти высшую цель и абсолютный идеал. Главная героиня *Труссов* напоминает потерянного постсоветского человека, который исповедует безымянного бога. Постатеистический путь „бедной религии” ведет из небытия к Богу. И это чаще всего это неопределенный Бог, Абсолют.

Андрей Курейчик, белорусский драматург, названный „виртуозом стилизаций” (Skoropanova, 2007, s. 97), также затрагивает в своем творчестве проблему духовности. Писатель охотно обращается к библейским мотивам. Ветхозаветную легенду о Каине и Авеле он использует в своей драме *Потерянный рай*. Драматург модифицирует канонический библейский текст и на его материале вводит в пьесу философские размышления о свободе, этическом выборе, универсальных ценностях, но прежде всего, о духовном поиске. Таким образом он обновляет жанр притчи, дидактизм и „морализаторскую премудрость назидания” (Тиера, 1999, s. 384) которой заменяет открытым философским дискурсом. Курейчик отходит от библейского первообраза и дает свою трактовку известного мифа. Иначе, чем в оригинальной истории о двух соперничающих братьях, Каин наделяется положительными чертами (он сопереживающий, находчивый человек, творческая личность, он стремится к высшей цели), в то время как Авель доволен своей земной жизнью, материальными благами, готов к беспре-

кословному повиновению для того, чтобы сохранить свое благосостояние. Если Авель Курейчика является физически сильным, то Каин предстает как человек сильного, непобедимого духа. Поэтому в пьесе белорусского драматурга Каин – первый убийца, но не завистник, скорее – первый бунтарь. Каин совершает преступление не из ненависти и мести, не из зависти, а для того, чтобы показать Богу свое несогласие на рабство. Каин убивает Авеля, потому что Бог не хочет объяснить, почему не простил прародителям их греха, даже если те раскаялись, почему лишил Адама и Еву Рая, то есть смысла жизни и счастья, и главное, почему он требует беспрекословного повиновения. Но главной причиной каинового преступления является экзистенциальный вопрос смысла жизни. Люди лишены Рая, не знают, зачем живут и к чему им стремиться. Каин выступает представителем всего человечества. Он как настоящий (и добавим, современный) человек полон противоречий – он любит Бога, но одновременно „является носителем богоборческой идеи” (Gonczarowa-Grabowska, 2010, s. 56), так как ему не известен смысл происходящего. Бог, изображенный в пьесе Курейчика, не похож на библейского милосердного отца, на Бога-Любовь или даже на таинственного всемогущего Бога, который вступает в диалог с Иовом. Скорее всего, он напоминает властного тирана, который вместо человеческого доверия требует автоматического исполнения непонятных приказов. Этот Бог не желает разговаривать со своим созданием:

Ева: Так попроси Его. Адам, попроси Его. Он милостив, Адам, Он тебя послушает. Он разрешит.

Адам: Ты не понимаешь. ОН БОЛЬШЕ НЕ ГОВОРИТ СО МНОЙ. *(Ева в ужасе вскрикивает, ее глаза наполняются слезами.)* (Kuriejczik, 2002).

Каин не понимает смысла существования, судьбы человека (Адама), обреченного на божие молчание:

Каин: [...] Кто мы для тебя?! Зачем мы Тебе?! *(Господь молчит)*. Это что, игра? Мы игрушки в Твоих руках? А мы ведь не знаем даже, зачем живем. Ты наделил нас жизнью и разумом. Зачем? С какой целью? Какой из Твоих великих замыслов мы призваны воплотить? (Kuriejczik, 2002).

Протест героя направлен против жестокости неумолимого, безжалостного Творца, который не только не разрешает падшему человеку войти в рай, но запрещает его искать, обрекая на тяжелую земную жизнь. Рай – не просто символ счастья, добра, надежды, но прежде всего, смысла. Тот, кто чувствует существование этого другого мира или тот, кому известна райская прелесть (Каин же знает вкус райского персика), не может отказаться от поисков потерянного рая. Духовного начала, внутренней тоски, нет у Авеля. Он – не верующий человек и ценит только то, что ощутимо, доступно чувствам вкуса, слуха, осязания.

Авель. А я считаю, что если тебя выгнали из Рая, надо плюнуть на него, и жить там, где получается. Надо быть мужчиной. Чем плохо это место? Чего тут не хватает? Земля нормальная, леса нормальные, в реке рыба есть, овцы жиреют потихоньку... Вон, диким виноградом весь склон зарос. Что ещё? [...] Рай, рай... Слово одно. Может там ничего хорошего и нету (Kuriejczik, 2002).

В своей пьесе Курейчик утверждает, что есть вечные ценности и стремление к ним обусловлено человеческой природой. Именно духовный поиск, стремление к трансцендентному является смыслом человеческой жизни. Именно в поиске суть духовности, хотя он – не самоцель. Сомнения же оживляют и очищают веру. Знаменательно, что прагматические герои, которые без оговорок и вопросов принимают решения Создателя, не попадают в рай. Рай открывается Богом именно перед взбунтовавшимся Каином, который „слишком много думает” (Kuriejczik, 2002). Андрей Курейчик создает интересный образ героя-богоискателя. Это человек, единственным кредо которого является сомнение, но одновременно – это человек, который не перестает искать.

Современная русскоязычная „новая драма” ассоциируется с документальными, натуралистическими и гиперреалистическими пьесами, текстами для спектаклей в жанре вербатим. Эта тенденция развития „новой драмы”, хотя в свое время считалась доминирующей, отнюдь не является единственной. В нашей статье мы пытаемся доказать, что в новодраматической поэтике все сильнее выделяется метафорическая, философская направленность. Такой способ изображения действительности характерен именно для творчества представленных нами новодраматистов. Несомненно, религиозный дискурс, тема духовного поиска, нередко составляют центр новодраматической проблематики. Новая драма использует и оригинально осовременивает библейские, христианские мотивы, известные культурные архетипы (Василий Сигарев, Андрей Курейчик, Диана Балыко), но одновременно изобилует размышлениями на тему безымянного бога, неопределенного *sacrum* (Иван Вырыпаев, Павел Пряжко). Острые социальные проблемы в творчестве новодраматистов часто получают философское осмысление. Следует отметить подвижность конфликта, который в новой драме переносится с горизонтали на вертикаль, с бытового уровня на уровень бытийный. Новодраматический герой – это прежде всего потерянный человек, современный богоискатель, скиталец, который вопреки логике дегуманизованного мира тоскует по утраченным ценностям.

Bibliografia

Źródła

- Bałyko, Diana. (2005). *Bielyj aniel s czernymi kryl'jami*. [Балько, Диана. (2005). *Белый ангел с черными крыльями*]. Режим доступа: <http://www.netslova.ru/balyko/b-angel.html> (доступ: 26.11.2017).
- Kuriejczyk, Andriej. (2002). *Potierannyj raj*. [Курейчик, Андрей. (2002). *Потерянный рай*]. Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kureychik> (доступ: 22.10.2017).
- Priażko, Pawieł. (2006). *Trusy*. [Пряжко, Павел. (2006). *Трусы*]. Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pryazhko> (доступ: 10.11.2017).
- Sigariew, Wasilij. (2006). *Agasfer*. [Сигарев, Василий. (2006). *Агасфер*]. Режим доступа: <http://vsigarev.ru/doc/agasfer.html> (доступ: 02.12.2017).
- Wyurajew, Iwan. (2011). *Kislorod, Ijul, Taniec Dieli. Pjesy*. Moskwa: Prospekt. [Вырыпаев, Иван. (2011). *Кислород, Июль, Танец Дели. Пьесы*. Москва: Проспект].

Opracowania

- Biegluk-Leś, Weronika. (2014). Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. *Tlen* Iwana Wyurajewa. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 5, s. 371–392.
- Dawydowa, Marina, Potapow, Igor. (2006). *Iwan Wyurajew: Nie chocz'u pokazasia sumaszedszim, no ja żdu epochu wozroźdienija*. [Давыдова, Марина, Потапов, Игорь. (2006). *Иван Вырыпаев: Не хочу показаться сумашедшим, но я жду эпоху возрождения*]. Режим доступа: <http://www.art.theatre.ru/authors/directors/karbauskis/8389/> (доступ: 10.12.2017).
- Dmitrijewskaja, Marina. (2016). *Moj bog eto ewolucyonnoje razwitije*. [Дмитриевская, Марина. (2016). *Мой бог это эволюционное развитие*]. Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-wyurajev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitie/> (доступ: 10.12.2017).
- Epštiejn, Michaił. (1996). Postatieizm, ili biednaja riegija. *Oktiabr*, 9, s. 158–165. [Эпштейн, Михаил. (1996). Постатеизм, или бедная религия. *Октябрь*, 9, с. 158–165].
- Gonczarowa-Grabowskaja, Swietłana. (2010). Dramaturgija A. Kuriejczika (żanrowaja stratiegija). *Russkij jazyk i literatura*, 1, s. 55–62. [Гончарова-Грабовская, Светлана. (2010). Драматургия А. Курейчика (жанровая стратегия). *Русский язык и литература*, 1, с. 55–62].
- Gulina, Anastasija. (2014). Dramaturgija Nikołaja Chalezina: politika w tiatestralnoj maskie. *Studia Białorusienistyczne*, 8, s. 125–135. [Гулина, Анастасия. (2014). Драматургия Николая Халезина: политика в театральной маске. *Studia Białorusienistyczne*, 8, s. 125–135].
- Gulina, Anastasija. (2016). Problema samoidentifikacyi gierojew w dramaturgii Pawła Priażko. *Studia Białorusienistyczne*, 10, s. 199–209. [Гулина, Анастасия. (2016). Проблема самоидентификации героев в драматургии Павла Пряжко. *Studia Białorusienistyczne*, 10, s. 199–209].
- Kolkunowa, Ksienija, Malewicz, Tatjana. (2014). Poniatije „duchownost” w sowriemiennoj rossijskoj literaturie. *Wiestnik PSTGU*, 6(56), s. 72–88. [Колкунова, Ксения, Малевич, Татьяна. (2014). Понятие „духовности” в современной российской литературе. *Вестник PSTGU*, 6(56), с. 72–88].

- Татьяна. (2014). Понятие „духовность” в современной российской литературе. *Вестник ПСТГУ*, 6(56), с. 72–88].
- Kowalczyk, Stanisław. (1995). *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*. Wrocław: TUM.
- Kuzniecowa, Siergiej. (2008). *Nowiejszj bolszj tolkowj słowar russkogo jazyka*. Sankt-Petersburg: Norint. [Кузнецов, Сергей. (2008). *Новейший большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Норинт].
- Lewicki, Roman. (2002). *Chrześcijaństwo. Słownik rosyjsko-polski*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Malutina, Natalja. (2014). *Plastika piersonifikacyi golosa kak katalizator diejstwija w sowriemiennoj dramie*. W: Tatjana Żurczewa (red.). *Nowiejszaja drama rubieża XX i XXI wiekow. Problema diejstwija* (s. 29–45). Samara: Samarskij uniwersitet. [Малютина, Наталия. (2014). *Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме*. В: Татьяна Журчева (red.). *Новейшая драма рубежа XX и XXI вв. Проблема действия*. (с. 29–45). Самара: Самарский университет].
- Mariański, Janusz. (2013). *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość*. Kraków: Nomos.
- Mazurek, Halina. (2008). Przypowieść z refrenem. O dramatach Iwana Wygurajewy. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 20, s. 84–95.
- Mięsowska, Lidia. (2005). *Interpretacja motywów biblijnych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. W: Lucyna Rożek (red.). *Dziedzictwo religijne w literaturze i kulturze Europy XIX i XX wieku* (s. 203–210). Częstochowa: AJD.
- Ożegow, Siergiej, Szwedowa, Natalija. (2009). *Tolkowj słowar' russkogo jazyka*. Moskwa: Oniks. [Ожегов, Сергей, Шведова, Наталия. (2009). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Оникс].
- Polakowa, Marija. (2011). Dusza i ciało w kontekście seksualnej rewolucji. *Biały aniel z czarnymi kryłkami* Diany Bałyko. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 21, s. 179–193. [Полякова, Мария. (2011). Душа и тело в контексте сексуальной революции. *Белый ангел с черными крыльями* Дианы Балыко. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 21, s. 179–193].
- Popczyk-Szczęśna, Beata. (2010). *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O scenicznej twórczości Iwana Wygurajewy*. W: Ewa Partyga, Maria Prussak (red.). *Życie Księgi* (s. 196–212). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Rogińska, Maria. (2014). Sacrum ponowoczesne. Nauka i nowa duchowość w poszukiwaniu całości. *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica*, 6(156), s. 51–68.
- Rudniew, Pawieł. (2007). *Teatralnyje wpieczatlenija Pawła Rudniewa*. [Руднев, Павел. (2007). *Театральные впечатления Павла Руднева*]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/7/ru19.html (dostęp: 05.09.2017).
- Rudniew, Pawieł. (2013). *Nowaja pjesa w Rossii*. [Руднев, Павел. (2013). *Новая пьеса в России*]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znania/2013/4/r14.html> (dostęp: 15.09.2017).
- Rudniew, Pawieł. (2018) *Drama pamiaty. Oczerki istorii rossijskoj dramaturgii 1950–2010-e*. Moskwa: Nowoje literaturnoje obozrienije. [Руднев, Павел. (2018). *Драма памяти*.

- Очерки истории российской драматургии 1950–2010-е*. Москва: Новое литературное обозрение].
- Skoropanova, Irina. (2007). Minskaja szkoła na rubieże XX–XXI ww. Chriestomatija. W: Irina Skoropanova (red.). *Russkaja literatura. Kurs liekcyj* (s. 95–126). Minsk: BGPU-IZS. [Скоропанова, Ирина. (2007). Минская школа на рубеже XX–XXI вв. Хрестоматия. В: Ирина Скоропанова (ред.). *Русская литература. Курс лекций* (с. 95–126). Минск: БГПУ-ИЗС].
- Skowronek, Katarzyna, Pasek, Zbigniew. (2013). Czy istnieje duchowość bez sacrum? W: Zbigniew Pasek, Katarzyna Skowronek, Radosław Tyrała (red.). *Pozareligijne wymiary duchowości* (s. 7–16). Kraków: Libron – Filip Lohner.
- Smolskaja, Kristina. (2009). Zierkało naszego wriemieni. Nużna li otieczestwiennoj scenie sowriemiennaja bieloruskaja dramaturgija? *Bielaruskaja dumka*, 4, s. 113–117. [Смольская, Кристина. (2009). Зеркало нашего времени. Нужна ли отечественной сцене современная белорусская драматургия? *Беларуская думка*, 4, с. 113–117].
- Strzelecki, Ryszard. (2014). Kategorie sakrologiczne w badaniach literackich i teatralnych. W: Wojciech Kaczmarek (red.). *Dramat i teatr religijny* (s. 39–59). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Swieszniakowa, Marija (2009). *Iwan Wyruajew: Prawilnyje otwiety nużny kak kislorod*. [Свешникова, Мария. (2009). *Иван Вырыпаев: Правильные ответы нужны как кислород*]. Режим доступа: https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ (доступ: 02.09.2017).
- Тюпа, Валерий. (1999). *Grani i granicy pritchi. Tradicyja i literaturnyj process*. Nowosibirsk: Izdatelstwo Sibirskogo otdielenija RAN. [Тюпа, Валерий. (1999). *Грани и границы притчи. Традиция и литературный процесс*. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН].
- Wargacki, Stanisław. (2016). Duchowość w kulturze ponowoczesnej. *Zeszyty Naukowe KUL*, 4(59), s. 27–51.
- Wyruajew, Iwan. (2011). O teatrze. W: Iwan Wyruajew. *Kislorod, Ijul, Taniec Dieli. Pjesy* (s. 5–8). Moskwa: Prospiekt. [Вырыпаев, Иван. (2011). О театре. В: Иван Вырыпаев. *Кислород, Июль, Танец Дели. Пьесы* (с. 5–8). Москва: Проспект].

Data nadesłania artykułu: 19.05.2018